Ioana Ștefănescu

O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

IV

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE

Scanned with OKEN Scanner

Ioana Ștefănescu

O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

IV

OPERA ROMANTICĂ

De la Rossini la Wagner

Scanned with OKEN Scanner

Cuvânt înainte

Datorez cititorilor noştri o explicaţie în legătură cu excepţia pe care o prezintă cuprinsul acestui volum – al patrulea – din ciclul *O istorie a muzicii universale*. Pentru că în paginile lui nu va mai putea fi urmărită decât prezenţa unui singur gen din rândul celor ce au contribuit, epocă de epocă, la treptata îmbogăţire a artei componistice, o artă ce nu lasă urme imediat-palpabile în ambianţa noastră materială, ci doar în universul sufletesc al fiecăruia dintre noi.

S-a întâmplat ca cel de-al treilea volum, al cărui cuprins urmărea creaţia secolului al XIX-lea (după cum anunţa şi titlul – „De la Schubert la Brahms"), să fie reprezentat de compozitori ce au lăsat urme nepieritoare în domeniul cameral, concertant, simfonic sau vocal-simfonic, genul operei fiind ocolit, sau – atunci când apărea strecurat printre realizările unora dintre ei – să nu fi fost reprezentativ. Printre aceştia s-a impus însă şi numele unor iluştri contemporani ce au excelat numai în genul operei, încercările lor în diferite alte genuri ale muzicii culte ilustrându-le trecător fie începuturile, fie sfârşitul afirmării lor.

Un asemenea vast şi valoros material componistic a impus necesitatea unei modificări în structura formei iniţial fixate. Rezultatul? Realizarea acestui al patrulea volum – *Opera romantică* –, subiect ce dădea posibilitatea unei detaşări de întreg şi de tratare a lui de sine stătător. Pornind din Italia – patria natală a acestui gen muzical destinat acţiunii scenice – Rossini este cel ce anunţă zorii viziunii romantice prin ultima sa operă (*Wilhelm Tell*), iar mai tinerii săi contemporani – Bellini, Donizetti, Verdi – sunt cei ce i-au urmat îndeaproape, adâncind şi diversificând trăsăturile unei estetici ce răspundea imperativelor vremii. O gândire estetică ce ajunge să învingă voga manierei *grand opéra* şi în metropola franceză – ce continua să se impună ca centru de greutate al culturii europene – prin capodoperele lui Gounod şi Bizet, ca şi prin realizările unor ta-

Scanned with OKEN Scanner

lentaţi contemporani ai lor. Iar în ceea ce priveşte viaţa muzicală a marilor oraşe de pe întinsul germanic, aceasta s-a bucurat şi mai devreme de împrospătarea adusă pe scenele teatrelor lor de Weber, prin opere ce ilustrau zorii unui sprijin entuziast pe date ale spiritualităţii specific germane, ca şi de cea a lui Wagner, compozitorul romantic ce va ajunge să facă un pas hotărâtor către ceea ce el numea „*muzica viitorului*".

Se întâmplă însă să rămânem datori cu prezentarea unor opere ce ilustrează specificul romantic al unor mai tinere culturi muzicale naţionale (datorate unor compozitori ce au lăsat urma talentului lor şi în alte diferite genuri ale muzicii, de la miniatura vocală sau instrumentală la creaţii simfonice şi vocal-simfonice). Cum prezentarea lor punea din nou problema unui material ce depăşea întinderea posibilă a unui volum din cadrul acestui ciclu, s-a decis încadrarea contribuţiei acestor noi surse de mesaje muzicale într-un viitor nou volum. Se ajunge, astfel, la cea de a doua problemă pe care o pune necesitatea prefaţării noastre, cea în legătură cu o eventuală posibilitate de continuare a prezentării realizărilor componistice ce aparţin perioadei postromantice. Este o problemă deschisă, de altfel, şi de apelul făcut de cititori, prin scris sau telefonic, cel de a-mi continua munca începută (anunţată pe întinderea a patru volume în prefaţa primului volum). Răspunsul datorat acestui apel nu poate fi dat nici de autor şi nici de Editura Fundaţiei Culturale Române. Ajunsă la apusul vieţii, am încercat să adun un mic colectiv de colaboratori prin care să asigur continuitatea acestui demers de cultură. Am înţeles însă că muzicologii de astăzi – angrenaţi toţi în propria lor activitate didactică, de cercetare sau publicistică – nu au răgazul de a se putea angaja la o muncă de asemenea răspundere şi singura eventuală rezolvare a împlinirii datoriei mele nu ar rămâne decât cea de a recamanda celor interesaţi (ca profesionişti sau iubitori de muzică) lectura volumelor scrise de profesorul de istoria muzicii Vasile Iliuţ (decan al Academiei de Muzică din Bucureşti) ce poartă titlul „*De la Wagner la contemporani*". Un titlu providenţial, dacă ne gândim că cele patru volume scrise de mine între anii 1984–2001 şi editate de Editura Fundaţiei Culturale Române între anii 1995–2002 parcurg informaţiile şi pledoariile făcute pentru valorile unei arte mai puţin accesibile, de la nebuloasele începuturi ale documentelor ei muzicale până la momentul Wagner, eveniment istoric ce încheie cuprinsul acestui al patrulea volum al ciclului nostru şi care se întâmplă să deschidă contribuţia profesorului Iliuţ. Contestat sau idolatrizat de contemporani, Richard Wagner rămâne unul dintre cei doi zei ai lui George Enescu, care pare a întinde o punte între studiile scrise de doi slujitori ai muzicii ce au fost formaţi în aceeaşi şcoală

Scanned with OKEN Scanner

de învăţământ muzical superior, ca pledanţi pentru rolul pe care îl poartă mesajele cuprinse în realizările acestei înălţătoare arte.

Cu recunoştinţă pentru ajutorul dat de wagnerienii din Bayreuth (partituri, înregistrări muzicale) şi cu deosebire pentru cel primit din partea „Societăţii Brahms“ din Baden-Baden – un mereu actual sprijin al muncii mele din ultimele două decenii –, ca şi pentru receptivitatea pe care Editura Fundaţia Culturală Română a avut-o pentru un subiect de artă al cărui tezaur imaterial este mai greu convingător, mulţumesc cititorilor care m-au stimulat.

IOANA ŞTEFĂNESCU
Doctor în muzicologie

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE ÎN OPERA ROMANTICĂ

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scurtă privire în urmă

A scrie despre operă, despre marea ei complexitate artistică, despre atracţia magnetică şi suprema ei popularitate înseamnă a urmări ideea de realizare a contopirii cuvântului cu sunetul muzical într-o specifică vrajă scenică, aşa cum aceasta s-a înfiripat şi a evoluat de-a lungul ultimelor patru secole. Şi dacă – aşa cum proclamă poetul Carducci (1835–1907) – doar o dată cu capodoperele lui Monteverdi „incomincia la novella storia", nu poate fi trecut cu vederea faptul că ideea de operă porneşte de fapt din ambianţa intelectuală a unui cerc de eruditi florentini, ale căror dezbateri despre ceea ce era vechi şi nou în artă se făceau sub influenţa idealului culturii antice, aşa cum aceasta dominase concepţia vechilor tragedii eline.

De la aceste lucrări ale începutului – cărora Monteverdi le-a dat împlinire – până la opera romantică (subiectul ce va fi urmărit în paginile acestui al patrulea volum al ciclului) vor trece două secole. Stilul „rappresentativo" al primilor creatori va cuceri curând expresivitate prin stilul „concitato" (Monteverdi), dar nu va trece multă vreme şi vibraţia idealului antic va ceda locul gustului impus de marele public (opera veneţiană, opera napolitană), ceea ce va conduce la un evident declin valoric a ceea ce începuse a fi „dramma per muzica" şi ajunsese a se numi „operă" în anul 1639 (o dată cu titlul dat de Francesco Cavalli creaţiei sale *Nunta lui Thetis şi Peleus* – vezi volumul I, capitolul V, pag. 218).

Treptata detaşare de estetica florentină şi de emanciparea acesteia în creaţia lui Monteverdi, precum şi accentul pus din ce în ce mai mult pe virtuozitatea vocală, ca şi pe factorul vizual (extravaganţa scenică), vor continua să se adâncească în realizările de operă italiană. Paralel, se poate semnala şi o specifică evoluţie a genului în Franţa, unde Lully (1632–1687), sprijinit pe o autentică tradiţie franceză, creează în stilul „declamaţiei cântate", dând totodată amploare sonorităţii orchestrale şi efectelor scenic-coregrafice.

Către sfârşitul secolului al XVII-lea, un mare merit îi revine lui Henry Purcell (1659–1695), compozitorul englez care a reuşit să dea strălucire expresivităţii dramatice, fără a mai recurge la divertismentele şi la grandoarea scenică caracteristice operei italiene şi celei pariziene din acea vreme.

Un suflu nou aduce (la începutul secolului al XVIII-lea) şi germanul Reinhard Keiser (1674–1739) prin sinteza realizată de el nu numai în limbajul genului, ale cărui surse de inspiraţie (aria italiană, muzica de dans franceză, liedul german) abia mai pot fi recunoscute, dar şi în subiectele care încep să se inspire din ambianţa naţională, aşa cum anunţau numeroase dintre titlurile date operelor sale, de la *Târgul din Leipzig* (1701) la *Iarmarocul din Hamburg* (1725), direcţie ce a contribuit la evoluţia operei germane către genul „Singspiel".

Pornită din Florenţa („Camerata fiorentină"), înnobilată de Monteverdi, de Purcell şi răspândită pe scenele teatrelor din marile sau micile oraşe din apusul european, opera secolului al XVIII-lea va cunoaşte transformări spectaculoase, evoluţie la care vor contribui atât harul unor compozitori – ca Pergolesi, Gluck şi Mozart –, cât şi intervenţiile unor vestite dispute estetice. De la *Serva padrona* de Pergolesi (vezi vol. I, pag. 342), care declanşase la Paris (1752) celebra dispută dintre „buffonişti" (partizani ai „operei buffa") şi „anti buffonişti" (partizani ai „operei seria") – ceea ce însemna de fapt o dispută de atitudine (între adepţii operei tradiţionale franceze şi cei ai operei italiene înnoitoare); şi de la *Beggar's opera* (opera cerşetorilor) – care a avut meritul de a fi înfruntat „opera seria" italiană şi gustul aristocratic printr-o creaţie cu subiect satiric şi o muzică desprinsă din lumea nevoiaşă de la periferia Londrei (vezi vol. I, pag. 387) – la *Nunta lui Figaro* de Mozart (vezi vol. II, pag. 223–226), confruntarea dintre vechi şi nou, dintre ideal şi real, dintre dramatic şi comic ajunge – în viziunea ilustrului clasic – la realizarea unor capodopere a căror veridicitate apare cu dimensiuni nemaiatinse încă. O veridicitate care nu ocoleşe nici faptul că asprimea realităţilor sociale nu exclude intensitatea unor sentimente, aşa cum acestea apar redate în momente de lirism de o mare forţă emoţională în contextul operelor mozartiene. Faţă de aportul lui Gluck (vezi vol. II, pag. 37–38 şi 43) a cărui gândire şi stil au declanşat disputa dintre „piccinişti" şi „gluckişti" (ceea ce oglindea de data aceasta rivalitatea dintre adepţii operei italiene şi cei ai maestrului german), momentul Mozart din istoria operei este covârşitor. Ca declarat fiu al epocii sale (*Nunta lui Figaro*) şi creând într-o viziune ce nu va întârzia să coloreze cu trăsături specifice realizările viitorului curent muzical romantic (*Răpirea din Serail, Don Giovanni, Flautul fermecat*), Mozart a concentrat, asemenea unui miraculos focar, raze din trecutul şi prezentul meteoricei sale existenţe (din tradiţia operei italiene, din factura *Singspiel*-ului german, din farmecul muzicii de pe întinsul Vienei, dar şi din ambianţa socială a vremii sale), pentru a le proiecta apoi în cursul istoric. S-ar putea spune – parafrazându-l pe Carducci – că prin contemporaneizarea substanţei ideatice şi prin procesul de

Scanned with OKEN Scanner

genială sinteză stilistică, cu momentul Mozart din istoria operei „incomincia una novella storia".

Peste două decenii (la începutul secolului XIX), Beethoven va face şi el o demonstraţie de apartenenţă la zbuciumul epocii sale, creând unica sa operă – *Fidelio*. Este o nouă lucrare care reflectă atitudinea umanitaristă a marelui creator german şi intensitatea participării sale la idealul revoluţionarilor francezi ce nu încetau să spere în libertate şi fraternitate. *Operă a salvării* s-a numit semnificativ acest tip de operă pornit din Franţa şi ilustrat de geniul lui Beethoven.

După „opera salvării" a urmat îndeaproape „opera mare" (*grand opéra*). Nu va fi vorba de o „operă mare" în sens valoric, ci de aspectul exterior al realizării ei, menit să impresioneze spectatorii nu numai prin interpretări ce solicitau o bravură şi o rezistenţă vocală greu de atins, dar mai ales prin grandoarea şi intervenţia neprevăzutului din montările scenice (aşa cum a fost – pentru a da doar unul dintre primele exemple – surpriza stârnită de momentul în care scena operei a fost traversată de călăreţi războinici în galop în momentul atacului din opera *Ferinand Cortez* de Spontini, reprezentată la Paris în anul 1809).

Departe de a mai avea ceva din seva ce inspirase până nu de mult subiectele desprinse din tragismul epocii revoluţionare, marea vogă pe care au avut-o spectacolele de „grand opéra" a fost de fapt o reeditare a „operei seria" veneţiene atât în ceea ce priveşte extravaganţa scenică, cât şi accentul pus pe virtuozitatea vocală. În afară de faptul că „opera mare" oglindea realităţile unei noi epoci istorice – cea napoleoniană şi a restauraţiei monarhiei din Franţa – un singur aspect de deosebire ar putea fi semnalat între reprezentaţiile celor două tipuri de operă. Este vorba de marea strălucire ce trebuia să domnească şi în sală, spectatorilor fiindu-le impusă o anumită ţinută vestimentară, amănunt ce făcea inaccesibilă pătrunderea marelui public la spectacol. În acest sens – al relaţiei spectacol-public – Franţa postrevoluţionară impune o condiţie ce a limitat un timp crescânda popularitate a genului.

Primii compozitori reprezentativi ai „operei mari" apar din afara graniţelor Franţei (Spontini şi Meyerbeer), dintre francezi doar unul (Auber) cucerind deosebită celebritate în epocă.

Cine era Spontini? Un talentat compozitor italian – Gasparo-Luigi-Pacifio Spontini (1774–1851) – care, încurajat de Cimarosa şi de Puccini, se lansează la Roma în genul „operei buffa", apoi cunoaşte mari succese prin oraşele italiene (de la Florenţa la Palermo), ceea ce va decide plecarea sa la Paris (1803). Doar după un an – răstimp în care încercările sale de a obţine succese asemănătoare cu cele trăite în Italia prin opere compuse în manieră Cimarosa au eşuat – el va reuşi să cucerească publicul parizian cu o „opera seria" (*Milton* – 1804) şi mai ales cu o cantată ce omagia victoria lui Napoleon de la Austerlitz (*Eccelsa gara* – 1805), care-i va aduce protecţia împărătesei Josephina. Deşi pentru

Spontini va începe o nouă perioadă de glorie, după cea trăită în Italia, prin opere compuse în spiritul tradiţiei clasice franceze (*Vestala* – 1807, *Ferinand Cortez* – 1809) şi va fi numit compozitor oficial al lui Napoleon, apoi director al Operei italiene din Paris (1810), el nu va rezista tentaţiei de a răspunde invitaţiei lui Friederic Wilhelm al III-lea de a ocupa postul de director general al instituţiilor muzicale berlineze (1820). Este postul în care Spontini s-a afirmat mai întâi în ceea ce priveşte calitatea repertoriului de concerte al metropolei prusace (prin programarea unor prime audiţii de răsunet, cum a fost printre altele *Missa în si minor* de Bach). În ceea ce priveşte compozitorul, acesta şi-a manifestat din nou abilitatea de a se putea face remarcat prin patetismul subiectelor şi muzicii operelor sale, ca şi prin strălucirea montărilor (*Lalla Rookh* – 1821, *Alcidor* – 1825, *Agnes von Hohenstaufen* – 1829), creaţii ce nu neglijau adaptarea acţiunii şi a trăirii ei la vibraţia naţionalismului romantic german. Dar succesele sale nu vor întârzia să declanşeze invidie locală şi intrigi, ceea ce va determina într-un târziu (1842) hotărârea compozitorului de a părăsi Berlinul.

Revenit după două decenii la Paris, admirat în continuare de Berlioz şi Wagner, Spontini renunţă totuşi la creaţie. Încep scurte călătorii prin oraşele Italiei şi Germaniei, apoi stabilirea sa la Majolati, localitatea în care se născuse şi în care i se va sfârşi şi viaţa la mijloc de secol (1851).

Din şirul creaţiilor sale în maniera „grand-opéra" din perioada pariziană – începând cu opera *Milton* (1804) şi terminând cu *Olympie* (1819), doar *Vestala* (1807) mai figurează printre reluările scenice ocazionale, o operă deosebit de reprezentativă pentru meritul lui Spontini de a fi adaptat farmecul melodismului italian la tradiţia tragediei lirice franceze. Fără ca operele sale să fi putut rezista cernerii timpului (decât prin unele arii ce mai figurează din când în când în programele de concert), Spontini ocupă totuşi un rol de punte istorică între ultimele opere create de Gluck şi opera secolului romantic.

În ceea ce-l priveşte pe Gioacomo Meyerbeer (1791–1864), acesta este cel de-al doilea compozitor venit din afara graniţelor Franţei, cu merite deosebite în voga pe care a avut-o „opera mare" franceză. Biografia sa are o traiectorie ce porneşte de data aceasta din ambianţa înstărită şi erudită berlineză, trece prin Italia (în vederea perfecţionării studiilor – 1816–1824) pentru a se opri apoi la Paris. Aici compozitorul se stabileşte pentru restul vieţii, perioadă întreruptă doar de câţiva ani de activitate la Berlin (1842–1846), în postul de director al muzicii pe care Spontini îl părăsise de curând.

Ceea ce trebuie remarcat pe acest traseu biografic este faptul că începuturile afirmării compozitorului ce va deveni celebru au fost cele ale pianistului precoce, cu succese de răsunet de la primul recital susţinut la nouă ani. Se numea pe atunci Jacob Libmann Beer (numele sub care s-a făcut cunoscut mai târziu fiind datorat unei condiţii puse de o rudă a sa, evreu de origine, pentru a putea intra în posesia unei moşteniri însemnate).

Atras de vraja scenică, el va compune câteva lucrări în genul baletului sau al operei, realizări ce nu vor avea nici un răsunet, dar care vor contribui în

Scanned with OKEN Scanner

schimb la numirea sa în postul de muzician al Curţii marelui duce de Hesse. Deşi pianistul va fi cel care va continua să triumfe, compozitorul nu va înceta să fie atras de operă şi să spere că într-o zi i se va putea dedica. Se pare că întâlnirea cu opera *Tancredi* – cea care a consacrat numele lui Rossini în domeniul „operei seria" (1813) va fi hotărâtoare în evoluţia sa. Grandoarea scenică şi forţa cantabilă a muzicii l-au cucerit şi au decis în mare măsură cariera viitorului compozitor de „grand opéra". Succesele nu au întârziat să se manifeste chiar în patria operei, unde i s-au reprezentat pe rând *Romilda e Constanza* (Padova – 1817), *Semiramide riconosciuta* (Torino – 1819), *Emma di Resburgo* (Veneţia – 1819), *Margherita d'Angiu* (Milano – 1820).

Renumele cucerit în Italia nu a reuşit însă să-l înstrăineze pe muzician de meleagurile natale, mărturie în acest sens rămânând opera *Das Brandenburger Tor* pe care a compus-o în anul 1821. Se pare că întâlnirea cu Weber – compozitorul care lansase în acelaşi an 1821 opera *Freischütz* – a avut o specifică influenţă asupra manierei „italianizante" a realizărilor sale, dat fiind faptul că în afara operei *Il crociato in Egitto* (o comandă a teatrului din Veneţia începută şi angajată în lucru) Meyerbeer nu a mai compus nici o operă după modele italiene.

Vor trece şase ani de tăcere (1824–1830), perioadă în care compozitorul matur hotărăşte să se stabilească la Paris. Acolo începe să se insinueze în orizontul său creator o nouă transformare (cea franceză). Fondul de cultură, educaţia muzicală şi talentul nu au lipsit acestui compozitor pentru a se adapta la noua ambianţă socială şi artistică. *Robert le Diable* (1831), *Hughenoţii* (1836), *Profetul* (1839) vor fi opere ce vor cuceri Parisul – ca şi alte centre muzicale din Franţa sau din străinătate – şirul afirmării lor fiind întrerupt doar de amintitul *intermezzo* biografic berlinez, unde Meyerbeer a fost invitat să urmeze lui Spontini în postul de Generalmusikdirecktor. *Ein Feldlager in Schlesien* (1845) este una dintre operele compuse şi reprezentate la Berlin, despre al cărei mare succes au rămas numeroase relatări elogioase în presa vremii.

Angrenat în viaţa muzicală a Berlinului, Meyerbeer nu uită nici muzica unei opere începută cu ani în urmă la Paris (*Africana*) şi nu este exclus ca perspectiva terminării şi montării ei grandioase să fi decis reîntoarcerea sa în metropola franceză din anul 1848. Dar nemulţumit de prima ei versiune, el decide să o refacă, ceea ce-i va da răgazul să contribuie la o celebră montare a operei *Profetul* (1849) şi chiar să compună apoi noi opere (*L'etoile du Nord* – 1854, *Dinorah* sau *Le pardon de Ploërmel* – 1859), reprezentate şi acestea cu mare succes pe scena Operei din Paris. Mereu în glorie, dar obosit şi suferind, Meyerbeer nu va mai ajunge să participe la marele succes pe care l-a avut opera sa *Africana*, a cărei revizuire o terminase în anul 1860 şi la a cărei montare participase intens. Reprezentată postum, la un an după moartea sa (Paris – 1864), această operă care l-a preocupat intens în ultimii ani ai vieţii va rămâne consemnată în presă printre marile evenimente ale vieţii muzicale pariziene. Dar şi acest succes s-a dovedit a fi fost trecător (aşa cum a fost în general succesul spectacolelor de „grand-opéra") în pofida câtorva pagini a căror reală frumuseţe

Scanned with OKEN Scanner

şi expresivitate – prea puţin motivată în desfăşurarea scenică – continuă să fie aplaudate astăzi doar ca piese de concert sau de concursuri vocale.

Faţă de realizările italianului Spontini sau ale germanului Meyerbeer, creaţia lui Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) este cea a unui adevărat fiu al Franţei. Deşi compozitorul din Caen – oraşul său natal – a dovedit de mic vocaţie muzicală în mijlocul unei familii mereu iubitoare de muzică, el a fost îndreptat spre studii comerciale şi trimis în acest scop în Anglia. Dar, revenit în ţară, tânărul Auber va trăda învăţătura practică primită şi se va dedica compoziţiei. Cele câteva lucrări ale începutului (printre care un concert de vioară şi o lucrare lirică intitulată *L'erreur d'un moment* reprezentată în 1806) au atras atenţia lui Cherubini şi l-au încurajat în drumul ales. A urmat un nou şir de încercări (lucrări religioase, opere comice), dar numele său nu se va impune decât în anul 1820, o dată cu reprezentarea operei comice *La bergère chatelaine* (Păstoriţa castelană), pe libret de Eugène Scribe – cunoscut autor dramatic şi solicitat libretist[1] – montată la Opéra Comique. Succesul nu va înceta să se manifeste în anii următori, culminând cu opera *Le maçon* (Zidarul – 1825), una dintre puţinele opere comice franceze care s-au reprezentat cu succes până în pragul secolului XX.

Urmează o surpriză în evoluţia compozitorului ajuns la maturitate, anume – prezentarea unei creaţii în genul „grand opéra": *La muette de Portici* (Muta din Portici – 1828). Este momentul în care creatorul de opere comice a dăruit publicului francez o lucrare muzicală inspirată de o acţiune dramatică (pe libret de Eugène Scribe şi Germain Delacigne), eroina subiectului fiind nu numai victima invalidităţii ei, ci şi a abuzurilor declanşate de nedrepte legi sociale. Pentru prima oară în istoria operei rolul principal a fost încredinţat unei actriţe (şi nu unei cântăreţe), pentru ca aceasta să poată transmite cât mai convingător stările prin care trece un om ce nu poate vorbi cu semenii săi. Drama eroinei este dublată de eterna nelegiuire a vlăstarelor aristocraţiei (temă care în curând va fi genial tratată de Verdi în opera sa *Rigoletto*). Subiectul pare a se fi sprijinit şi pe urmele lăsate de semnificaţia marii revoluţii nu de mult înăbuşită în Franţa, dat fiind că lupta unui grup de marinari (devotaţi cauzei eroinei) pornită împotriva castelanilor din Portici, deşi dreaptă, a fost înfrântă. Tragismul final al operei lui Auber a fost atât de actual şi de convingător, încât reprezentaţia de la Théâtre de la Monnaie din Bruxelles a însemnat semnalul de pornire a luptei pentru independenţă a poporului belgian împotriva stăpânirii olandeze (1830), ceea ce a conferit acestei creaţii şi atributul de operă cu importanţă istorică. Remarcabil rămâne faptul că Auber – preluând un subiect din aria italiană – s-a manifestat ca un artist francez în ceea ce priveşte viziunea şi exprimarea sa artistică (in-

[1] Deosebit de apreciate au fost libretele create de Scribe pentru majoritatea operelor lui Meyerbeer (ex. *Hughenoţii, Profetul, Africana* ş.a.).

Scanned with OKEN Scanner

fluenţa italiană, cu deosebire a lui Rossini, strecurându-se doar în stilul unora dintre operele sale comice).

S-ar fi părut că marele succes avut cu o creaţie pe subiect dramatic va decide o nouă direcţie în manifestările compozitorului francez. Şi totuşi el revine la opera comică, creând un şir de lucrări din rândul cărora se detaşează *Fra Diavolo* (1830), compusă pe libretul aceluiaşi cuplu de literaţi (Scribe–Delavigne). De data aceasta subiectul urmăreşte aventurile declanşate de hoţiile unui personaj legendar în ambianţa unui han, acţiune cu momente pline de neprevăzut ce au asigurat acestei opere un categoric şi durabil succes. În cursul aceluiaşi an Auber oferă din nou surpriza unei inovaţii în opera *Le dieu de la Bayadère* – al cărei rol principal îl gândeşte pentru o dansatoare (şi nu pentru o cântăreaţă), excentricitate ce a colorat şi a atras publicul vremii, dar nu a putut suplini nici lipsa de substanţă şi nici cea a unei susţinute forţe expresive în realizarea muzicală. Din operele pe care le-a mai compus în anii ce au urmat (*Le cheval de bronze, Le Domino noir, L'ambassadrice, Les diamants de la couronne* etc.) doar aria „L'ecllat de rire" din opera *Manon Lescaut* mai poate fi ascultată astăzi, şi aceasta doar în concursuri de bravură vocală. Şi totuşi, din relatările aflate în consemnările celor ce au fost contemporani lui Auber s-ar putea desprinde faptul că marea vogă pe care a avut-o creaţia acestui compozitor – atât în genul comic (în care sunt consemnate 39 de opere), cât şi în cel dramatic în maniera „grand opéra" (doar 10) – nu s-au datorat numai atracţiei ce o exercita splendoarea montărilor şi nici marii virtuozităţi a cântăreţilor sau costumaţiei lor adaptată la acţiuni petrecute în locuri necunoscute (exotice, războinice etc.). Se pare că în afară de aceste efecte exterioare, spectatorii erau atraşi şi de un captivant antren melodic adaptat şi acesta la gustul publicului francez al acelor timpuri, o mărturie în acest sens rămânând conţinutul şi exprimarea lui muzicală din opera *Le concert à la Cour* (1824) în care compozitorul parodia moda vocalizelor (acea cântare fără text – doar pe o vocală – ce constituia unul din ornamentele de mare importanţă în stilul *bel-canto* italian), creând efecte de contrast faţă de graţia şi limpezimea melodismului francez. Iubit pentru bonomia temperamentului său – deseori oglindită în paginile operelor sale comice – şi stimat de către colegi, Auber i-a urmat lui Cherubini ca director al Conservatorului din Paris, bucurându-se de o viaţă lungă (89 de ani), spre deosebire de mulţi alţi creatori din contemporaneitatea sa.

Din următoarea generaţie de compozitori ce au avut succes pe scenele teatrelor de operă de la Paris, ca şi din alte centre muzicale din Europa, se mai desprind două nume. Primul este cel al lui Jacques Elias Halévy (1799–1862), elev al lui Cherubini, cu o pornire deosebit de promiţătoare în creaţie. Mai întâi cu o cantată – *Herminie* – care i-a adus mult râvnitul premiu al Romei (1819), apoi cu *De profundis,* compus după asasinarea ducelui de Berry (1820) şi un *Psalm* pentru orchestră, datând din perioada perfecţionării studiilor sale muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cale de la Viena (1823). Deşi numit profesor de armonie (1827), de contrapunct şi fugă (1840) la Conservatorul din Paris, deşi îşi va manifesta erudiţia prin creaţia unor imnuri religioase pe texte în limba ebraică sau latină şi va scrie studii despre arta unor muzicieni din trecut (de la Allegri şi Lully la Mozart şi Cherubini), Halévy a fost atras şi s-a menţinut cu predilecţie în domeniul compoziţiei de opere. Succesul va veni târziu, după numeroase încercări (*Les Bohémiennes, Pygmalion, Clari, La dillettante d'Avignon, Tentation*) şi anume în seara de 23 februarie 1835, o dată cu premiera operei *La Juive* (*Ebraica*), un adevărat triumf. Felul în care compozitorul a favorizat bravura vocală a interpreţilor şi în care a imaginat grandoarea desfăşurării acţiunii şi a costumaţiei scenice au fost de data aceasta motivate de dramatismul subiectului, echilibrul dintre fond, formă şi exprimarea muzicală dând un timp noii creaţii atribute de rezistenţă nu numai pe scenele lirice oficiale ale Parisului, dar şi pe plan european.

După succesul anului 1835, Halévy s-a bucurat şi de răsunetul altor noi opere create de el (*L'Eclair, Guido et Ginerva, Le Reigne de Cypre, Charles VI*) ultima din rândul celor citate – compusă în anul 1843 – declanşând vechea vibraţie a patriotismului francez prin cuvintele ce au înaripat aria lui Raymond: „Război tiranilor! Niciodată, niciodată englezii nu vor domni în Franţa!"

Al doilea nume care mai figurează în rândul celor ce au dat strălucire scenei franceze în prima jumătate a secolului al XIX-lea este cel al lui Adolphe Charles Adam (1803–1856). Elev al lui Boildieu la clasa de compoziţie de la Conservatorul parizian şi cunoscut compozitor printr-un şir de 53 de opere comice – începând cu *Pierre et Catherine* (1817) şi terminând cu *Si j'etais roi* (1852) – Adam a cunoscut celebritatea mai mult prin baletele sale, dintre care *Gisèlle* (1841) îi poartă numele până în zilele noastre pe scenele teatrelor lirice de pretutindeni. Ultima sa creaţie (baletul *Le corsaire* – 1856), cu un subiect ce a favorizat şi o montare excentrică şi o muzică cu aspect de mozaic melodic, aşa cum cerea de altfel factorul coregrafic, rămâne una dintre creaţiile epocii care ilustrează limitele gustului publicului francez al acelor vremi, limite transmise de altfel – ca orice val de vogă pariziană – şi manifestărilor artistice din alte centre europene.

Despre spectacolele de operă de pe scenele Parisului acelor vremi au rămas cronici semnate de muzicieni celebri (cum a fost Hector Berlioz), (ca şi de nume cu merite deosebite în domeniul muzicologiei, ca cel al lui François Joseph Fétis[1]), dar o interesantă oglindă a perioadei în care a strălucit opera („comică" sau „mare") la Paris au oferit-o scrierile muzicologului francez Arthur Pougin (1834–1921). Ca dirijor şi violonist în orchestrele diverselor teatre, ca şi

[1] Fr. J. Fétis (1784–1871), muzician, belgian de origine, autor al unui *Tratat de teorie şi practică a armoniei*, al unor lucrări cu fond istoric (*Istoria generală a muzicii* – 5 volume, *Biografie universală a muzicienilor*) şi al unor cercetări în procesul de analiză sociologică (de cunoaştere etnografică a ambianţei de creaţie).

Scanned with OKEN Scanner

la cea de la Opéra Comique din Paris, el a fost martor al numeroaselor reprezentaţii şi totodată unul dintre cei mai neobosiţi comentatori ai ecoului lor în sala de spectacol. Mereu prezent în viaţa muzicală pariziană franceză, el a lăsat urma impresiilor sale nu numai în lucrări ce prezintă biografia şi activitatea unor violonişti celebri în epocă (Rode, Viotii, Kreisler), dar şi în scrieri ce prezintă spectaculoasa evoluţie a operei franceze către opera romantică, în cuprinsul unor biografii dedicate câtorva compozitori ai timpului (Mehul, Meyerbeer, Adam ş.a.) Şi nu poate fi trecut cu vederea faptul că în ceea ce priveşte biografia lui Adam, Pougin s-a putut sprijini în mare parte şi pe informaţiile autobiografice lăsate de compozitor în „Amintirile" sale (publicate postum sub titlul *Souvenirs d'un musicien*).

Cu toate menţiunile făcute de cronicari, comentatori sau biografi, contribuţiile acestui val de compozitori de „grand-opéra" (sau de opere comice) se limitează pentru noi – cei de astăzi ce le-am urmat în timp – la stadiul unor informaţii istorice. Singurul creator care va avea harul să depăşească criza de valoare poetic-muzicală a acestei perioade din istoria artei lirice franceze va fi italianul Rossini, adoptat şi el – ca atâţia alţi artişti ai vremii – de strălucitorul Paris.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA I

OPERA ITALIANĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

GIOACCHINO ROSSINI
(1792–1868)

Scanned with OKEN Scanner

Perioada în care a trăit Gioacchino Rossini (1792-1868) ar putea conduce la încadrarea realizărilor sale componistice în plin avânt romantic. Şi totuşi acestea rămân contemporane cu cele ale lui Beethoven, Weber sau Schubert, plecaţi din viaţă unul după altul în anii 1826, 1827 şi 1828, precedând îndeaproape anul în care pana compozitorului italian se va opri să mai scrie opere. Din acest punct de vedere – al unei biografii de muzician înzestrat cu un talent scânteietor care a decis să se retragă din creaţie în plină glorie – cazul Rossini apare unic. Şi aceasta la 37 de ani, vârstă căreia îi va mai supravieţui încă patru decenii.

Acest artist excentric s-a născut la sfârşit de veac (1792) la Pesaro, localitate de pe malul Adriaticii. Şi, aşa cum Genova a devenit „oraşul lui Columb şi al lui Paganini", Pesaro îşi va cuceri celebritatea datorită acestui fiu ilustru al său. Un fiu a cărui copilărie a trecut cu totul neobservată, cu un tată harnic şi vesel (gornist oficial al oraşului şi cornist amator, angajat în orchestrele care erau solicitate de trupele ce veneau în turneu cu spectacole de operă) şi o mamă înzestrată cu o frumoasă voce de soprană, datorită căreia putea colabora şi ea la unele reprezentaţii la care soţul ei era angajat. Din prima parte a copilăriei sale, compozitorului îi va rămâne mai mult întipărită în amintire scena în care familia sa a fost nevoită să părăsească locuinţa din Pesaro, din cauza participării entuziaste pe care o afişase faţă de suflul ideilor republicane adus de trecătoarele succese ale lui Napoleon, pe atunci eliberator al ţinuturilor ocupate de austrieci. „Republicano vero" (republican adevărat), scrisese tatăl său pe poarta casei într-un moment de victorie revoluţionară ce părea a fi fost definitiv salvatoare, îndrăzneală ce a decis necesitatea de a-şi apăra familia de represalii, în momentul restaurării puterii austriece şi papale, şi de a se refugia pentru un timp la Lugo.

Neînsemnată a fost şi educaţia sa muzicală, mai întâi în ambianţa familiei şi a bisericii din apropierea casei în care a locuit între anii 1802–1804 în timpul

Scanned with OKEN Scanner

refugiului de la Lugo (ajungând să cânte la corn, vioară şi pian, să descifreze cu uşurinţă tainele partiturilor ce-i cădeau în mână şi chiar să se mândrească cu unele compoziţii). La 12 ani părinţii l-au trimis să studieze „canto" cu profesorul Angelo Tessei din Bologna, pe care îl va părăsi în curând, o dată cu schimbarea vocii. Va încerca apoi să studieze compoziţia (contrapunctul şi armonia) la liceul muzical bolognez, unde a fost admis în anul 1807 şi l-a avut profesor pe abatele Mattei, fost elev al lui Padre Martini. Dar metoda lui conservator-scolastică a fost departe de a putea să acopere setea şi graba de cunoaştere a adolescentului ce descoperise singur taine ale compoziţiei din lecturile unor partituri de Mozart sau Haydn. Câteva cvartete vocale, o cantată şi chiar o simfonie erau încercări pe care compozitorul începător le ţinea pe atunci în taină.

Nu va trece mult şi, după ce va abandona (înainte de vreme) învăţătura cu abatele Mattei, va avea libertatea să compună „doar ce-i dicta inima" – arată Stendhal (Henry Beyle – 1783–1842), unul dintre cei mai pasionaţi admiratori ai creaţiei sale, în cartea sa *La vie de Rossini* (1864). Şi inima l-a condus doar pe calea operei. Iată-l creând o farsă lirică într-un act – *La cambiale di matrimonio* (Poliţa căsătoriei – 1810[1]) pe care reuşeşte cu ajutorul unor sprijinitori clarvăzători să o reprezinte la Teatrul San Mosé din Veneţia.

Ce dezvăluia şi promitea această primă lucrare acceptată în repertoriul său de un teatru din oraşul aureolat de numele lui Monteverdi? Ca amănunt biografic merită a fi amintit faptul că a fost compusă în decursul a opt zile. Aşadar, ea dezvăluie în primul rând marea uşurinţă a compozitorului de optsprezece ani de a fixa în partitură avalanşa ideilor sale muzicale nu numai cu coerenţa pe care o cerea libretul lui Gaetano Rossi, dar mai ales cu aceea dictată de simţul său dramaturgic şi de talentul cu totul neobişnuit de a improviza. Atras de un subiect care încântase generaţiile de melomani din care făcuseră parte bunicii şi părinţii săi – prin operele *La serva padrona* de Pergolesi şi *Il matrimonio segreto* de Cimarosa – tânărul Rossini împrospătează acţiunea scenică şi muzicală printr-un limbaj ce înlănţuie orchestra cu vocile interpreţilor într-o vervă pe cât de curgătoare, pe atât de convingătoare. Strălucirea vocilor şi primatul melodic continuă să-l înflăcărеze pe compozitor – şi Rossini va rămâne un „italiano vero" în tot ce va compune – dar peste această trăsătură se aşterne harul unui muzician care, deşi se sprijinea pe ceea ce i-au oferit realizările tradiţiei, compune liber, nesubjugat de faima modelelor existente. Un prim exemplu îl oferă tratarea orchestrei, care – departe de a mai avea un rol acompaniator – devine pentru compozitorul începător un miraj din a cărui bogăţie el poate extrage culori şi nuanţe ce au darul de a întreţine permanent veridicitatea acţiunii de pe scenă, descriind, clamând, portretizând, emoţionând. În această privinţă – a mirajului orchestral din spectacolul de operă – se pare că italianului Rossini nu i-a fost străină scânteietoarea forţă din limbajul austriacului Mozart.

[1] Această operă a fost precedată de crearea melodramei *Demetrio e Polibio* (1808) pe care Teatrul Valle din Roma o va reprezenta în primă audiţie la 18 mai 1812.

Scanned with OKEN Scanner

Biografii şi comentatorii creaţiei lui Rossini susţin că această primă operă a surprins publicul şi mai ales pe cântăreţi. Cei ce deţineau rolurile principale nu mai erau singurii care străluceau prin marea calitate şi virtuozitate a interpretării lor, ci toţi cei din jurul lor erau angrenaţi muzical în procesul scenic. Fiecare prezenţă din acţiune avea un anumit relief muzical, ceea ce însemna şi bogăţie şi varietate în realizarea artistică, trăsături ce vor evolua treptat către marea demonstraţie pe care compozitorul o va face curând în capodopera sa – *Bărbierul din Sevilla*. Dar, până atunci, talentul său nu va înceta să fie aplaudat în sălile de teatru ale marilor oraşe italiene. Un singur moment de insucces poate fi semnalat în drumul său către gloria naţională şi internaţională, şi acesta tocmai la Bologna, oraşul în care îşi petrecuse anii adolescenţei. Era în anul 1811, (deci la un an după afirmarea sa la Veneţia), când cea de a doua operă comică a sa – *L'equivoco stravagante* – nu a plăcut spectatorilor. Nici frumuseţea muzicii, nici celebra soprană Marcolini (rol de castrat deghizat într-o fermecătoare femeie, la a cărei dragoste aspirau doi tineri) nu au putut salva frivolitatea libretului. Rossini a suportat greu acest eşec, dar totul a fost uitat în momentul în care Veneţia i-a comandat din nou o operă. El compune în trei săptămâni o creaţie în genul „buffa" – *L'ingano felice* (Fericita înşelăciune), pe care acelaşi Teatru San Mosé o reprezintă la 8 ianuarie 1812 cu mare succes. Rossini urma să împlinească douăzeci de ani (la 29 februarie – dată pe care cei născuţi în această zi o aniversează doar din patru în patru ani) şi consacrarea numelui său este din nou pecetluită. Iată-l invitat la Ferrara, pentru al cărei teatru compune opera *Cirus în Babilonia*[1]; iată-l din nou la Veneţia unde Teatrul San Mosé îi lansează *La scala di seta* (Scara de mătase – 1812), o farsă muzicală ce arată multă prospeţime în acţiunea şi realizarea ei artistică; iată-l chemat şi la Roma pentru a prezenta o operă nouă (în primăvara aceluiaşi an 1812). Răspunderea unei creaţii pe care să o prezinte în faţa publicului din acest for suprem al opiniei în ceea ce priveşte arta şi cultura patriei sale îl chinuie şi-l face să răscolească în fondul vechilor sale lucrări pentru a găsi ceva valoros şi a fi salvat de complexele ce păreau a-i frâna pe moment obişnuitul izvor al inspiraţiei. Ideea s-a dovedit salvatoare, pentru că printre lucrările compuse în perioada trăită la Bologna găseşte partitura unei opere – *Demetrio e Polibo* – lăsată în lucru. Revizuită, în sensul unei valorificări a unităţii scenice, cu accent mereu pus pe îmbogăţirea rolului pe care îl are orchestra în desfăşurarea ei, Rossini reuşeşte să împlinească vechea lucrare şi obţine cu ea un succes ce va avea un rol hotărâtor în cariera sa.

Şi totuşi nimic nu putea egala valoarea pe care o avea de pe atunci preţuirea celebrului „Teatro alla Scala". Fericit că este rechemat la Milano – şi aceasta printr-o invitaţie în care i se alătura şi textul lui Giuseppe Romanelli, libretistul oficial al teatrului – creează o opera buffa în două acte – *La pietra del paragone* (Piatra de încercare) – o nouă satiră a moravurilor sociale. Atenţia

[1] Accentul pus de compozitor pe contribuţia corală a determinat considerarea acestei noi compoziţii ca fiind în genul oratoriului, ceea ce explică lipsa ei din unele liste ale operelor lui Rossini.

Scanned with OKEN Scanner

mare pe care a dat-o scrierii muzicii ei în răgazul pe care l-a avut în perioada de vară dintre două stagiuni a contribuit la marea demonstraţie de măiestrie pe care Rossini a făcut-o la douăzeci de ani. Critica ambianţei sociale, mereu inspiratoare în genul „buffa", a fost învăluită de compozitor cu o viziune lipsită de agresivitatea obişnuitului grotesc, totul plutind între ceea ce putea prezenta realitatea socială a timpului şi farmecul vieţii oferit de natură sau de buna stare, viziune ce poartă din nou gândul la rafinamentul comicului mozartian. Apar duete ce portretizează personajele cu trăsături morale diferite (ziaristul linguşitor şi poetul boem), apar efecte orchestrale ce par a trage concluzii (ca cele ce sugerează hohote de râs în urma unor afirmaţii nesincere), apar şi aluzii la despotismul ocupaţiei străine plasate în atitudini contrarii (de avânt patriotic opus oportunismului politic), situaţii ce ridică publicul în picioare, oglindind spiritul de protest al vremii. Şi dacă la acest comic – din care nu lipsea frumuseţea muzicii – se mai adaugă şi faptul că pe tânărul Rossini începe să nu-l mai intereseze tirania cântăreţilor (ştiut fiind că bieţii compozitori erau nevoiţi să sacrifice deseori forţa unei idei din operele lor pentru a satisface – prin arii de bravură – pretenţiile ce le aveau vedetele la relief şi dominaţie scenică) se poate aprecia meritul pe care l-a avut acest creator tânăr în evoluţia genului. În acest sens, cele cincizeci de reprezentaţii ale *Pietrei de încercare* într-o singură stagiune a Scalei din Milano au fost verdictul pe care istoria l-a dat în ceea ce priveşte relaţia cântăreţi-compozitor-public. Zadarnice au fost rândurile prin care vestita soprană Marcolini l-a flatat pe Rossini pentru a-i obţine protecţia, rânduri mereu citate de biografi, din care spicuim: „Fericită, am aflat vestea victoriilor tale de la Roma şi Veneţia. Când mă gândesc că abia ai împlinit douăzeci de ani şi că în curând îi vei întrece pe toţi maeştrii vremurilor noastre!... Trebuie să scrii o operă pentru Scala – îl sfătuieşte ea – pentru că aici se dăruieşte adevăratul botez. Dacă ai să-mi răspunzi «că eşti deja botezat», eu îţi voi avansa replica, spunându-ţi: vino pentru miruială! Gândeşte-te că voi cânta eu! Am pus direcţia în faţa unei dileme: sau îmi daţi să cânt o nouă operă de maestrul Rossini, sau nu o veţi mai avea la Scala pe Marcolini, care e destul de celebră şi fără de voi!" Sunt rânduri edificatoare pentru renumele la care ajunsese fiul gornistului din Pesaro, dacă una din cele mai vestite cântăreţe ale Italiei acelor vremi ajunge să-şi pregătească terenul în vederea unei protecţii viitoare printr-o astfel de scrisoare.

După anul 1812, atât de bogat în realizări, după marele succes de la Scala din Milano cu *La pietra del paragone*, Rossini va compune opera *Tancred* comandată de Teatrul La Fenice din Veneţia. El părăseşte genul „buffa" în care excelase, pentru a-şi încerca forţele într-o creaţie inspirată de o tematică gravă. Vechea idee desprinsă din cânturile lui Torquato Tasso (cea a luptelor duse de cavalerii creştini împotriva mahomedanilor pentru eliberarea Ierusalimului) îl inspirase şi pe Voltaire într-unul din poemele sale, inspiraţie pe care libretistul Gaetano Rossi a preluat-o, a adaptat-o la forma unui libret şi a oferit-o lui Rossini în vederea unei noi creaţii. Ambianţa exotică, îmbinată cu ţesătura de

Scanned with OKEN Scanner

intrigi existente între autorităţile din Siracuza şi tabăra turcească (cu scene de luptă între creştini şi păgâni) au favorizat o montare grandioasă noii opere rossiniene, ceea ce de fapt era în pas cu timpul, având în vedere marea vogă pe care o avea „grand-opéra" la Paris. Pentru a-şi asigura de la bun început legătura cu publicul, el a preluat uvertura din opera abia lansată la Scala (*La pietra del paragone*), idee ce s-a dovedit extrem de abilă, după cum au mărturisit repetatele bisuri la prima reprezentaţie a operei (16 februarie 1813). Pentru obţinerea efectului în continuare, Rossini a împrumutat şi muzica primului cor din partitura operei *Demetrio e Polibio*, piesă corală ce va cuceri în curând popularitate pe plan european. Melodistul Rossini cucereşte şi de data aceasta publicul veneţian, oferind cu generozitate arii strălucitoare solo sau momente de interpretare camerală (duete, mici ansambluri), ca şi pagini orchestrale cu intensă participare la dramaturgia scenică şi muzicală. În permanenta sa aspiraţie de a impune rolul expresivităţii în procesul artistic, Rossini elimină de data aceasta şi monotonia tradiţionalului recitativ „secco", plasând în locul lui recitative cu mlădieri melodice ce oglindeau intenţia sa de schiţare a unor momente ce surveneau în desfăşurarea acţiunii. Peste aceste merite ce au condus la tendinţa de descătuşare a compozitorului din convenţionalismul instalat în concepţia creaţiei de operă (aşa cum acesta domina în realizările ce au urmat modelelor lui Alessandro Scarlatti sau Domenico Cimarosa), se impune şi viziunea sa în realizarea gradaţiei pe care a creat-o în ceea ce priveşte forţa expresivităţii muzicale, ca mijloc de reflectare a trăirilor scenice. În acest sens, momentul reîntoarcerii lui Tancred în patrie i-a prilejuit lui Rossini creaţia unei impresionante pagini confesive, ilustrând sentimentul puternic al legăturii eroului cu locurile natale, sentiment patriotic înăbuşit pe atunci de condiţiile asupririi străine din însorita peninsulă italică. „Iată o operă dramatică ce poate da satisfacţie şi unor pretenţii mai înalte" – scria Goethe compozitorului şi dirijorului german Carl Friedrich Zelter (1758–1832), referindu-se la această creaţie a anului 1813, considerată prima *opera seria* din evoluţia spectaculoasă a tânărului Rossini.

Nu vor trece decât trei luni şi acelaşi public entuziast al Veneţiei va avea prilejul să aplaude o nouă realizare a compozitorului favorit – *L' Italiana in Algeri* – reprezentată de data aceasta pe scena Teatrului San Benedetti. Din şirul operelor ce au precedat *Bărbierul din Sevilla*, această „melodrama giocosa" este cea care va cuceri cea mai largă popularitate pe plan continental. Acţiunea ei, învăluită de un colorit exotic ce entuziasmase publicul încă din trecutul secol al XVIII-lea, cu aventuri ce opuneau corsari şi prizonieri, puterea autorităţilor algeriene şi iscusinţa călătorilor italieni, şi mai ales cu marea vervă şi bogăţie a muzicii (dirijată de însuşi compozitorul ei) a plăcut de la prima audiţie din 22 mai 1813. Faptul că inteligenţa unei femei (*L'Italianca*) – devenită prizoniera beiului Mustafa reuşeşte să-şi salveze compatrioţii (prizonieri şi ei) a declanşat valuri de entuziasm nu numai în oraşele Italiei, hărţuite de invazii şi stăpâniri străine, dar şi în diferite centre ale ţărilor europene în care suflul eliberării de asuprire vibra plin de speranţe. Această temă inspirase cu cinci ani în urmă şi

Scanned with OKEN Scanner

muzica unei opere comice de Luigi Mosca (1775–1824), dar amintirea ei fusese de mult uitată. Felul în care Rossini a înţeles să actualizeze subiectul în care a colorat comicul sau a dat relief sentimentului de libertate prin expresivitatea muzicii sale a reuşit să însufleţească publicul şi să creeze un imediat succes de sală şi de presă. Peste urmele lăsate de influenţa unor creatori italieni (Pergolesi, Cimarosa, Paisiello), sau ale trecerii copilului Mozart prin însorita Italie, domină în mod evident specifica spontaneitate şi căldură melodică rossiniană, de la prima pagină a muzicii (o scurtă uvertură), până la acordurile ei finale. Câteva melodii – aşa cum a fost cea a cavatinei lui Lindor pe cuvintele *Languir per una bella* (De dorul dragii mele) – s-au desprins din şuvoiul melodic al acestei opere, circulând apoi multă vreme alături de alte vestite canţonete italiene. Dar cel mai caracteristic s-a detaşat faptul că peste prospeţimea inspiraţiei, peste elanurile ce au animat acţiunea scenică (comică, satirică sau sentimentală) s-au insinuat dorul şi dragostea de patrie, aşa cum acestea i-au însufleţit pe ascultătorii de pretutindeni prin aria eroinei principale (Isabella) pe cuvintele *Pensa alla patria* (Cu gândul la patrie), de o permanentă actualitate.

Anul 1814 va confirma preţuirea ce începuse să i se arate acestui compozitor din Pesaro, prin reprezentarea a două noi opere ale sale la Scala din Milano: *Aureliano in Palmira* şi *Il Turco in Italia*. Prima va rămâne nemuritoare datorită uverturii ce va deschide apoi şi muzica operei *Elisabetta, regina d'Inghliterra* pe care Rossini o va prezenta peste un an la Teatrul San Carlo din Napoli, liniştit de faptul că între Milano şi Napoli distanţa este mare şi nimeni nu va afla. Mai mult decât atât, ea va preludia şi muzica din *Bărbierul din Sevilla*, ce va deveni nu numai capodopera realizărilor sale, dar şi una din capodoperele repertoriului de operă universal.

În anul 1815, Rossini va continua vertiginoasa ascensiune. Veneţia – oraşul care-i lansase prima încercare în genul „buffa" – îi va solicita o melodramă istorică (*Sigismondo*), Napoli îi va reprezenta *Elisabettta d' Inghliterra*, iar Teatrul Valle din Roma îi va pune în scenă opera *Torvaldo e Dorliska*, succese succesive ce apar astăzi asemănătoare unor trepte ce au condus la realizarea supremei demonstraţii de talent şi măiestrie a anului 1816 – *Il barbiere di Sivigla*.

Totul a pornit de la scriitorul francez Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799), autor – printre altele – a două piese ce au cucerit celebritate datorită fondului lor critic la adresa moravurilor existente în societatea franceză de dinaintea revoluţiei de la 1789: *Le Barbier de Seville* (1775) şi *Le Mariage de Figaro* (1784). Inventivitatea cuceritoare a situaţiilor ce conduc manifestările personajelor şi factura spirituală a stilului în care acestea erau descrise de pana scriitorului francez a inspirat muzica operelor a numeroşi compozitori, din rândul cărora Mozart şi Rossini rămân, fără îndoială, cei mai reprezentativi. Dintre italieni s-ar putea detaşa şi numele lui Giovanni Paisiello (1740–1816), care scrisese şi el o operă pe această temă (*Il barbiere di Siviglia* – 1782) reprezentată cu succes în marile oraşe italiene sau la Paris. Pe Rossini nu

Scanned with OKEN Scanner

l-a intimidat popularitatea pe care o cucerise creaţia înaintaşului său, aşa cum nu l-a influenţat nici prezenţa unei noi opere despre *Il barbiere di Siviglia* pe care o compusese de curând contemporanul său Francesco Morlacche. Entuziasmat de textul oferit de libretistul Cesare Sterbini şi stimulat de prietenia ce se înfiripase între el şi Paganini (celebrul violonist ce-i acompania des la chitară melodiile creaţiilor sale), Rossini reuşeşte să creeze în două săptămâni muzica unei noi opere pe această temă, pentru a răspunde comenzii făcute de curând de Teatrul Argentina din Roma.

Biografii relatează faptul că din partitura pe care Rossini o predase organizatorilor spectacolului lipsea uvertura. Pierdută (sau nu?) compozitorul a fost nevoit să apeleze din nou la fondul său de compoziţii, dat fiind că premiera operei fusese anunţată şi repetiţiile cu interpreţii erau pe sfârşite. Cum uvertura compusă de el pentru *Aureliano in Palmira* (împrumutată între timp pentru opera *Elisabeta, regina Angliei*) declanşase de fiecare dată aplauzele publicului din Milano şi Napoli, iar verva muzicii ei părea a fi fost izvorâtă din năvalnica suită de aventuri trăită de eroii lui Beaumarchais, Rossini o oferă pentru a preludia şi de data aceasta spectacolul scenic. Inspiraţia s-a dovedit genială, având în vedere faptul că pe această cale compozitorul i-a înscris muzica nu numai în repertoriul nemuritor al teatrelor de pretutindeni, dar şi în rândul bijuteriilor pe care le are literatura miniaturilor simfonice.

Muzica operei (a uverturii) porneşte şoptit (pianissimo), pe o repetată sugerare motivică, pentru a coborî apoi treptat, a oscila şi a se prăbuşi într-o totală şi plastică stare de nesiguranţă. Dacă muzica acestei prime imagini muzicale ar fi fost gândită pentru a ilustra stările prin care trece principalul personaj satirizat (Don Bartolo, sau ar fi avut intenţia să urmărească coloritul şăgalnic al aventurilor ce se ţes în derularea acţiunii, am fi putut considera realizarea ei drept un genial proces sintetizator. Mai ales când acesta e urmat de valul de lirism transmis melodic, anunţând (parcă) sentimentul iubirii ce se va înfiripa între eroii tineri (Rosina şi contele de Almaviva), sau de vârtejul motivelor ce par a intenţiona să portretizeze agerimea întreprinzătoare a celebrului bărbier (Figaro). Desigur că Rossini era departe de asemenea intenţii atunci când compusese – cu doi ani în urmă – această perlă simfonică. Dar geniul lui muzical, aşa cum acesta poate fi surprins în invenţia melodică şi cu deosebire în marea economie a mijloacelor de expresie folosite – realizase o imagine artistică ce cuprindea generalizator ideea contrastului dintre diferiţi factori stimulatori de acţiune, cu accent deosebit pe ceea ce era caracteristic temperamentului său vesel, prin excelenţă, dar şi sensibil la frumuseţile oferite de viaţa de toate zilele sau la suferinţele prin care trec cei nedreptăţiţi. Cu această înţelegere a valorii pe care o are muzica ce deschide desfăşurarea acţiunii scenice (şi nu doar cu nuanţa de toleranţă a unui gest salvator pe care compozitorul a fost nevoit să-l facă la un moment dat – aşa cum se sugerează în relatările unor biografi) –, opera lui Rossini este de la prima până la ultima pagină a partiturii ei o realizare pe cât de cuceritoare, pe atât de veridică şi unitară.

Scanned with OKEN Scanner

Urmărind istoric această creaţie, surprind câteva date ce pot fi văzute pe afişul ce anunţa premiera din 20 februarie 1816. În primul rând titlul: *Almaviva ossia l'inutile precauzione*. Care este explicaţia pentru un asemenea titlu de mult uitat? Faptul că organizatorii Teatrului din Roma au cerut tânărului lor colaborator schimbarea vechiului titlu, pentru a nu mai aminti de admiratul „Bărbier" al lui Paisiello (care îşi trăia la Napoli ultimul an din viaţă). Mai surprinde şi faptul că această „melodrama giocoso" – cum o prezintă compozitorul – se desfăşoară „in due atti", structurare ce a cunoscut în timp variate formule regizorale (de trei sau patru acte), corespunzătoare rămânând în fiecare dintre variante desfăşurarea pe patru tablouri, aşa cum au fost gândite de autori (libretist şi compozitor).

Primul tablou aduce în scenă personajele principale ale operei: contele Almaviva – tânărul ce-şi cântă dragostea sub balconul iubitei – deghizat în studentul Lindoro (prima formă sub care e nevoit să-şi ascundă identitatea). Lirismul serenadei lui reflectă ceea ce rămâne mai caracteristic pentru muzicalitatea italiană, acel farmec al mereu tinerei „canzonetta". De data aceasta limbajul lui Rossini nu are intenţia de a portretiza personajul prin muzica sa, ci de a-i ilustra convingător înflăcărarea tinerească. Discret apare şi rolul Rosinei, tânăra fată zăvorâtă în casa vârstnicului ei tutore (Don Bartolo), cel care îşi pregăteşte cu viclenie căsătoria cu ea, pentru a putea intra în posesia averii pe care fata a moştenit-o. Peste aceste trei prezenţe principale din derularea subiectului domină cu autoritate rolul pe care îl are Figaro, fermecătorul bărbier cunoscut şi iubit pentru isteţimea lui de întreg oraşul. Deosebit de subtilă apare de la bun început relaţia dintre conte şi bărbier, personaje aparţinând unor clase sociale diferite (unul aristocrat, celălalt orăşean de rând) împotriva egoismului şi avariţiei pe care o personifică personajul ridiculizat, învestit cu rolul de tutore, rol ce presupune în primul rând obligaţia de ocrotire. Dar geniul lui Rossini în ceea ce priveşte realizarea unei caracterizări muzicale se impune cu deosebită forţă în farmecul comic al prezentării pe care şi-o face Figaro în vestita lui cavatină. În entuziasta admiraţie de sine („Bravo Figaro, bravo, bravissimo..."), acest personaj rămâne cuceritor, indiferent de raţionamentele ce-i conduc permanent comportamentul îndatoritor.

Personajelor principale amintite li se mai adaugă rolul lui Don Basilio, profesorul de muzică al tinerei Rosina. Făţarnic, linguşitor, el face parte din rândul clericilor lacomi de bani, trăsătură ce determină de altfel şi planurile lui Don Bartolo. Se impune, astfel, antiteza dintre personaje: pe de o parte tinerii îndrăgostiţi, pe de alta – vârstnicii, dornici de avuţie. Între aceste două cupluri ce ilustrează trăsături opuse se plasează Figaro, personajul liant, cu trăsături ce îl apropie şi de cei tineri (exuberanţă, spontaneitate, şiretenie), dar şi de cei vârstnici (lăcomia de bani). Departe de a mai fi intrigantul ce crea discordie în mai vechile comedii muzicale, Figaro este personajul isteţ ce salvează ţesătura încurcăturilor ce survin în acţiune, dar totul în schimbul miraculoasei „pungi cu galbeni". Simbolul intrigii rămâne Don Basilio, cel care – pentru a îndepărta

Scanned with OKEN Scanner

amenințarea ce o prezintă apariția contelui Almaviva în ceea ce privește planul de căsătorie al lui Don Bartolo – propune cea mai perfidă dintre armele de luptă: calomnia. Câtă greutate au sensurile din textul celebrei sale arii, cât de răscolitoare apare amploarea pe care o ia imaginea muzicală oferită de acest personaj ca sfat salvator, ce depășește fardul comic pe care interpreții rolului se întrec să-l realizeze, dezvăluind unul din aspectele mereu actuale din subiectul ce a inspirat satira lui Beaumarchais.

Peripețiile ce urmează sunt captivante. Contele Almaviva va pătrunde în casa lui Don Bartolo travestit în ofițer ce are dreptul la încartiruire, dar schimbul de bilețele dintre el și Rosina este surprins de stăpânul casei, eveniment care declanșează un scandal ce ajunge să aducă jandarmii pe scenă. Sensibili și ei la punga cu galbeni se vor retrage reverențioși când cel acuzat le va arăta actul adevăratei lui identități. Dar lupta de a cuceri iubirea Rosinei nu ia sfârșit și iată-l pe conte pătrunzând din nou în casa rivalului său, de data aceasta sub masca unui profesor de muzică trimis de Don Basilio – bolnav fiind – să-l suplinească. Scena lecției de muzică se va derula cu mult haz, tinerii putând să-și mărturisească dragostea prin cântec, sub supravegherea atentă a tutorelui. Totul s-ar fi terminat cu bine dacă n-ar fi intervenit intrarea nescontată a lui Don Basilio, amenințând din nou descoperirea celui intrus. Miraculoasa pungă cu bani strecurată discret în mâna adevăratului maestru de muzică este și de data aceasta salvatoare, determinând complicitatea și retragerea lui pe cuvintele „Buona sera“ (cvintet), pe cât de des repetate, pe atât de ingenios învăluite de continua varietate a nuanțelor de umor scenic și muzical.

Când totul părea a se rezolva prin planul de răpire a tinerei fete survine cel mai greu dintre obstacolele acțiunii, cel al decepției pe care ea o trăiește în momentul în care află că tânărul Lindoro, pe care ea îl iubește, o va răpi pentru contele de Almaviva, nebănuind că este vorba de aceeași persoană. Profitând de îndurerarea pupilei sale, Don Bartolo trimite după notar pentru a înregistra căsătoria cu ea, dar între timp derularea preparativelor în vederea proiectatei răpiri prilejuiește reîntâlnirea dintre Rosina și „Lindoro“, dezvăluind adevărul și redând tinerei fete încrederea în dragostea lui. Notarul adus de Don Basilio (din nou mituit) va oficia căsătoria tinerilor îndrăgostiți (și nu pe cea pentru care fusese angajat), un „happy end“ în care este integrat și Don Bartolo, căruia i se dăruiește zestrea la care râvnise.

Subiectul – frecvent apărut în antecedentele literare italiene sau franceze – ajunge să aibă (în această realizare a lui Beaumarchais) un mare succes pe plan continental. Cei ce cunosc opera *Nunta lui Figaro* de Mozart (inspirată și ea din piesa scriitorului francez) pot fi derutați de deosebirea ce apare în comportamentul contelui Almaviva, tânărul înflăcărat, condus în acțiunile sale doar de dragostea pentru Rosina (în opera compozitorului italian) și aristocratul ușuratic din acțiunea ce se derulează în opera lui Mozart. Explicația deosebirii ce există în tratarea aceluiași personaj creat de Beaumarchais constă în faptul că Cesare Sterbini, libretistul operei lui Rossini, s-a inspirat din prima piesă (*Le barbier de*

Scanned with OKEN Scanner

Seville a anului 1775) în timp ce Lorenzo da Ponte, libretistul operei lui Mozart, a urmărit acţiunea celei de a doua piese (*Le mariage de Figaro*), lansată în 1884, puţin înainte de Revoluţia franceză, când problematica socială luase proporţii ameninţătoare, pregătind lupta populaţiei pariziene împotriva aristocraţiei. Având în vedere cronologia sursei de inspiraţie a celor două creaţii, sinceritatea tânărului îndrăgostit din „Bărbierul" lui Rossini este deplin veridică, după cum veridică este şi lipsa de scrupule a contelui din opera lui Mozart. Comun celor două realizări – despărţite în timp de trei decenii – este conflictul dramatic declanşat de deosebirea ce există între morala, sentimentele şi acţiunile celor două categorii de personaje, acţiuni conduse într-o exuberanţă scenică şi muzicală încântătoare, fără nici una din urmele grotescului ce pătrunsese în realizările teatrului comic al timpului. O vioiciune meridională nezăgăzuită învăluie acţiunea şi muzica ambelor opere, ştiut fiind contactul copilului, adolescentului şi tânărului Mozart cu ambianţa italiană, determinantă în viziunea genialului compozitor austriac.

„Rar m-am amuzat mai bine decât atunci când am scris *Bărbierul*" – mărturisea Rossini, încântat de textul libretistului Sterbini, cu scene în care lirismul şi comicul se îmbinau într-o desfăşurare teatrală năvalnică. Este o dispoziţie ce apare mereu reflectată în muzica pe care a compus-o în doar două săptămâni dinaintea premierei, cu o spontaneitate şi siguranţă ce par a nu fi cunoscut ezitarea. Dar premiera din 20 februarie 1816 a fost un dureros eşec, datorită unei părţi a publicului ce dorea să-şi manifeste veneraţia pentru maestrul Paisiello, în timp ce un alt grup protesta în numele autorităţilor clericale, lezată de satirizarea unuia dintre slujitorii ei. Replica lui Rossini, care dirija de la pianul din mijlocul orchestrei, a fost aceea de a aplauda cu entuziasm interpreţii după fiecare scenă, apoi de a refuza să mai dirijeze la următoarea reprezentaţie. Obligat prin contract să conducă primele trei spectacole, el a fost nevoit să cedeze şi să aibă, astfel, prilejul de a participa la triumful creaţiei sale. „A fost adevărata premieră a *Bărbierului* lui Rossini", consemnau ziarele, descriind felul în care publicul (din care lipseau grupurile ostile, convinse că misiunea lor fusese îndeplinită) a aplaudat scenă după scenă şi l-a condus cu torţe pe compozitor acasă. Din relatările presei aflăm şi aprecierile elogioase ale unor comentatori, printre care unele în legătură cu meritele stilului său, descătuşat de ceea ce ajunsese a fi formalism în stilul tradiţionalului *bel-canto*. Semne ale unei gândiri înnoitoare dăduse Rossini de la primele sale realizări în domeniul „operei buffa", dar ceea ce i-a conferit coerenţa şi verva libretului lui Sterbini l-a condus la cucerirea unei remarcabile emancipări în ceea ce priveşte dependenţa compozitorilor de dictatura cântăreţilor-vedete ale acelor timpuri. Ce a mai rămas din „acrobaţiile" şi competiţiile de virtuozitate vocală ce pătrunseseră în muzica acestui gen? Ornamentele – acele înfloriturі cu durată scurtă în jurul unei note (vocalize, triluri, fiorituri) – continuau să se insinuieze în cursul melodic al unei arii (toate notate riguros în partitură), dar erau folosite de Rossini doar în măsura în care acestea contribuiau la întărirea exprimării unui sentiment. De la bun început

Scanned with OKEN Scanner

(o dată cu aria Rosinei, care deschide muzica celui de-al doilea tablou, pe cuvintele „Una voce poco fa...") se poate observa respectul compozitorului pentru primatul expresivităţii. Pauzele şi trioletele ce apar în capricioasa linie melodică a confesiunii ei muzicale, ca şi unele fiorituri sunt folosite deliberat, pentru a accentua înflăcărarea sentimentului, chiar şi unele nuanţe ale cochetăriei ei tinereşti. Departe de a mai fi un răspuns la pretenţiile interpreţilor ce condiţionau acceptarea unui rol în funcţie de relieful pe care acesta îl avea în ansamblul creaţiei, personajul Rosinei – destinat iniţial unei voci grave (de mezzosoprană) – este tratat cu un încântător colorit tineresc, cu trăsături pasionale ce nu exclud şiretenia. De altfel această independenţă pe care o afirmă Rossini faţă de egocentrismul cântăreţilor apare şi din faptul că partiturile sale nu mai prezentau grafia ce marca interpreţilor momente de libertate pentru improvizaţie, aşa cum se înrădăcinase în tehnica scriiturii. Dreptul la improvizaţie pe unele cuvinte şi-l ia cu autoritate doar el, compozitorul, când, fără a mai consulta libretistul îşi permite să intercaleze variaţii şi amplificări unor formule de salut sau exclamaţii existente în text (buona sera, presto-presto, bravo-bravissimo etc.) şi stări de agitaţie scenică realizate doar prin accelerări ritmice trepidante, cu o fantezie ce l-a condus la momente şi scene de mare efect comic.

Remarcabil este şi respectul pe care l-a avut acest compozitor italian pentru genul operei „buffa", aşa cum se desprinde din felul în care el a încercat şi a reuşit să se detaşeze de limitele modelelor existente, în care interiorizarea liricii era ocolită. Fără să fi fost influenţat de dezaprobările unor maeştri contemporani (printre care şi Paisiello), Rossini nu a ezitat să introducă în dramaturgia muzicii sale momente „seria", aşa cum se întâmplă, de fapt, în viaţa de toate zilele. Dacă pătrunderea ariilor, cu vibranta lor încărcătură lirică într-un spectacol „giocoso" nu era o noutate în istoria acestui gen – şi Mozart îşi spusese cuvântul cu geniu şi în această privinţă –, Rossini a avut marele merit de a fi contribuit, prin viziunea sa cuprinzătoare, la evoluţia estetică a receptivităţii marelui public italian, pe atunci atras prin excelenţă de comicul oferit de genurile „buffa" şi prea puţin preocupat de problematica adevărului dramaturgic. Fără să se fi îndepărtat de tradiţie sau de ceea ce acest public dorea să vadă sau să asculte, Rossini a avut resurse de a-i fi putut oferi modele noi de operă comică pe o concepţie ce nu excludea prezenţa lirismului muzical, aşa cum acesta era exprimat prin arii de amploare în operele „seria". El adoptă forma „ariei de bravură", deosebit de reprezentativă pentru stadiul la care ajunsese stilul monodiei acompaniate, captivând din ce în ce mai mult gustul celor veniţi la spectacolele sale. Nici unul dintre compozitorii italieni contemporani nu au reuşit să aibă o influenţă atât de hotărâtoare asupra formării marelui public italian al timpului, aşa cum a avut-o el în această perioadă ce predatează realizările lui Verdi din istoria operei.

Talentul pe care Rossini l-a avut în realizarea comicului de caracter pe căi melodic-ritmice nu are egal în modelele italiene preexistente. El este „il vero italiano" care culege fiecare dintre fibrele artei sale din incandescenţa şi vioiciunea nezăgăzuită a temperamentului italic, din cântecul şi dansul ambianţei

Scanned with OKEN Scanner

natale, din înflăcărata ei aspiraţie către libertate şi prosperitate, trăsătură care – adăugată la marele său talent – duce la realizarea unui stil pe cât de spumos şi jucăuş, pe atât de expresiv şi convingător. Desigur că nu se poate vorbi de un „stil Rossini" în istoria teatrului muzical, dar se poate recunoaşte meritul acestui creator de a fi contribuit – prin har şi sinceritate artistică – la o istorică împrospătare a mijloacelor stilistice. Semnificaţia socială din piesa francezului Beaumarchais (a cărei acţiune se petrece în decorul spaniol pentru a ocoli ameninţarea cenzurii) prinde adevărate aripi în creaţia italianului Rossini. Se ajunge astfel la o admirabilă realizare „franco-hispano-italiană", după cum remarca regizorul K.S.S. Stanislawski în anul 1833, cu prilejul punerii ei în scenă. Dar peste această triadă a surselor ideatico-artistice – peste localizarea acţiunii ei în timp, spaţiu şi spiritualitate – domină prezenţa unei remarcabile viziuni generalizatoare care explică permanenta actualitate a acestei creaţii. Şi dacă fiecare ne putem recunoaşte simţămintele în cele trăite de personajele tinere ale acţiunii şi chiar în soluţiile amuzante pe care acestea le aleg pentru a trece peste obstacole, desigur că multora dintre noi nu le este străină nici calomnia ce le-a frânat din umbră cursul unor idealuri şi nici viclenia ţesută de interesele celor ce au râvnit la drepturile lor. În acest sens, al substanţei demersului artistic, *Bărbierul* lui Rossini se înscrie pe bună dreptate printre valorile de necontestat ale teatrului muzical, pentru că alături de marea frumuseţe a muzicii, alături de logica şi coerenţa acţiunii scenice din libretul lui Sterbini, palpită permanent vibraţia existentă în viaţa de toate zilele, cu întâmplările şi emoţiile ei, cu neprevăzutul care le limpezeşte.

„O capodoperă" – o declară Henri Stendhal, primul biograf al lui Rossini. „Giuvaierul operei italiene" – o elogiază şi Ceaikovski, în perioada de glorie a realizărilor marelui Verdi, şi elogiile desprinse din cronicile şi scrierile vremii trecute ar putea continua până la succesul de sală şi de presă pe care îl are această realizare şi în zilele noastre. Se pare că şi Rossini a fost conştient de marea valoare a creaţiei sale, având în vedere hotărârea de a renunţa la compoziţie pe care o va lua nu peste multă vreme.

Reintrând în cursul biografiei lui Rossini, ne aflăm la o primă răscruce plasată în drumul său creator. Şase ani au trecut de când Teatrul San Mosé din Veneţia i-a lansat prima operă comică (*La cambiale di matrimonio* – 1810) şi alţi şase vor trece pe care artistul îi va trăi la Napoli (1816–1822). În această „cetate a soarelui" („La citad del sol", cum denumeau corăbierii spanioli acest oraş al sudului) Rossini nu păşise până atunci, cunoscut fiindu-i conservatorismul şi chiar ostilitatea publicului faţă de creaţiile ce nu cultivau cu fidelitate strălucitoarea tradiţie a şcolii de canto pe care o cucerise această „cetate", ce s-ar fi putut numi pe bună dreptate şi „o cetate a operei". Alessandro Scarlatti (1660–1725), Nicolo Porpora (1686–17??), Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), Domenico Cimarosa (1749–1801), Giovanni Paisiello (1740–1816), au vieţuit şi au creat la Napoli (Paisiello, mai vârstnic cu un deceniu faţă de Cimarosa,

Scanned with OKEN Scanner

trăindu-şi ultimul an din viaţă în acest oraş) şi-au lăsat pe rând urma prezenţei şi a numelui lor înscrise în gloria pe care a cucerit-o muzica de operă italiană pe plan continental. S-a întâmplat ca admiraţia pe care a avut-o pentru el impresarul Domenico Barbaia, vestit ca pasionat admirator al artei lirice din marile şi mai micile oraşe ale Italiei, să-l convingă a primi postul de director muzical al Teatrului San Carlo din Napoli, în schimbul unui salariu fix. Tentat de liniştea materială pe care i-o oferea un asemenea contract (în care era stipulată şi obligaţia muzicianului de a compune două opere pe an pentru acest teatru – care rivaliza ca prestigiu cu Scala din Milano), Rossini primeşte şi începe prin a compune melodrama *Elisabetha, regina d'Inghliterra*, a cărei premieră a avut loc pe scena acestui celebru teatru napolitan la 4 octombrie 1815, anticipând instalarea sa în noua reşedinţă. Transpar şi de data aceasta fibrele de legătură ce au existat între tânărul compozitor şi gustul secolului romantic, după ce acestea se manifestaseră mai direct prin coloritul exotic (în *Italianca în Alger*, în *Turcul în Italia*) pe care autorii textelor îl foloseau de obicei pentru a putea ocoli procesul de cenzurare a noilor lor idei. Marea bogăţie melodică, efectele obţinute prin solicitarea intensificării sonorităţilor (crescendo) în acelaşi timp cu accelerarea mişcării (accelerando), învăluirea plastică sau expresivă a contribuţiei orchestrale au reuşit să eclipseze lipsa de coerenţă a libretului şi să cucerească publicul napolitan.

Încurajat de entuziasmul acestui public – care a recunoscut în el „il vero italiano" –, tânărul Rossini (în vârstă de douăzeci şi patru de ani) hotărăşte să-şi stabilească locuinţa la Napoli şi creează pentru Teatrul San Carlo o nouă „opera seria": *Othello ossia il Moro di Venezia*. Frumuseţea muzicii lui reuşeşte din nou să salveze lipsa de valoare a textului şi să decidă succesul premierei de la 4 decembrie 1816. Timp de şase ani, cât va dura perioada napolitană a biografiei lui Rossini, melodrama va fi genul ce îi va domina cu autoritate creaţia, încărcătura lirico-dramatică şi mai ales muzica ce o ilustra fiind pe placul acestui public cu bine cunoscute înclinaţii romantice. *Armida*, cu premiera la 26 septembrie 1817, *Mose in Egitto* (15 martie 1818), *Ricciardo e Zoraide* (3 decembrie 1818), *Ermione* (după *Andromaca* de Racine – 27 martie 1819), *La donna dei Lago* (după Walter Scott – 4 octombrie 1819), *Moametto secondo* (după Voltaire – 3 decembrie 1820), *Zelmira* (după tragedia lui Du Bellay – 16 februarie 1822) şi *Semiramida* (după Voltaire – 3 februarie 1823) apar şi sunt entuziast primite, şirul „seria" încheindu-se cu o cantată scenică – *La riconoscenzai* – interpretată de ansamblul Teatrului San Carlo în luna octombrie a anului 1823.

Dintre toate creaţiile destinate Teatrului San Carlo, cea care i-a reprezentat mai mult talentul şi măiestria a fost *Moise în Egipt*, opera cu acţiune „tragico-sacră", după cum a specificat compozitorul însuşi pe partitură. Ca şi în momentul în care a compus pentru Teatrul Argentina din Roma capodopera sa *Bărbierul din Sevilla* (era în primul an al perioadei napolitane din biografia sa), munca de creaţie şi inspiraţia i-au fost stimulate de limpezimea textului. Libretistul noii sale opere a fost abatele Andrea Leone Tottola, pe cât de modest

Scanned with OKEN Scanner

ca înfăţişare şi comportament, pe atât de pasionat de literatură şi muzică. Rossini s-a bucurat de colaborarea sa şi în realizarea unor viitoare opere compuse pentru Teatrul San Carlo, iar după plecarea din Napoli va mărturisi ce mult îi duce lipsa. Atenţia pe care el a dat-o acestei opere a anului 1818 s-a reflectat nu numai în durata punerii ei în partitură (cu mult mai îndelungă faţă de proverbiala sa spontaneitate creatoare), dar mai ales în puritatea şi măiestria ei stilistică, cu evidente implicaţii în tratarea polifoniei corale, în rafinamentul orchestraţiei şi cu deosebire în profunzimea expresivităţii melodice, de data aceasta pusă în slujba unui subiect sacru. „Cine ar putea crede că autorul acestei muzici este una şi aceeaşi persoană cu cea care a compus *Italianca în Alger, Bărbierul din Sevilla* sau *Cenuşăreasa*?“, va exclama Balzac peste un deceniu, când va avea prilejul să admire la Paris montarea acestei opere, admiraţie împărtăşită şi de alţi comentatori din contemporaneitatea scriitorului francez, care au considerat-o drept cea mai realizată dintre operele sale „seria“. Într-adevăr, din rândul operelor cu fond dramatic pe care Rossini le-a compus până în anul 1818, opera *Moise în Egipt* a solicitat în cea mai mare măsură responsabilitatea actului său creator. Fără să se fi detaşat de tradiţie – ca şi atunci când a creat *Bărbierul din Sevilla* – şi fără să fi intenţionat să impresioneze prin soluţiile noi ce le-a inserat în desfăşurarea muzicii, Rossini nu a ezitat să încredinţeze rolul principal al operei unei voci de bas (până atunci folosită mai mult în opere comice şi pe plan secundar), după cum nu a ocolit nici repetarea (de 26 de ori!) a unei anumite invocaţii muzicale, într-un impresionant crescendo expresiv (mijloc stilistic încercat de compozitor şi în *Bărbierul din Sevilla*, chiar fără ca acesta să fi avut motivaţia gravă pe care o are de data aceasta eroul în momentul în care îl cheamă pe Dumnezeu). Conştient de profunzimea subiectului, Rossini pare a fi compus cu adevărată evlavie muzica acestei creaţii, de la prima ei pagină la rugăciunea finală, moment ce a sugerat italienilor din acea vreme propria lor rugăciune de eliberare.

Şi despre opera *La donna del Lago* (Doamna lacului – 1819) s-au scris cuvinte elogioase, după ce publicul a reuşit să depăşească surpriza neplăcută a unui decor nordic sumbru, dominat de sălbăticia ce împrejmuia întinsul unui lac. Este o melodramă romantică inspirată de una din legendele scriitorului scoţian Walter Scott, dar şi de frumuseţea şi talentul Isabelei Colbran, o vestită soprană spaniolă, angajată a teatrului San Carlo pe care Rossini îl conducea. (Cu ea se va căsători în primăvara anului 1822, anul în care cei doi artişti vor părăsi pentru un timp „oraşul soarelui“ pentru a răspunde invitaţiei făcute de Viena.)

Printre operele „seria“ compuse pentru Teatrul San Carlo, Rossini a intercalat şi câteva creaţii pe măsura gustului şi temperamentului său, prima dintre acestea fiind melodrama buffa *La Cenerentola* (Cenuşăreasa), pe un libret de Jacopo Feretti după vestitul basm al lui Charles Perrault, pe care a prezentat-o la „Teatro Valle“ din Roma, în timpul carnavalului din anul 1817. Nu a ocolit nici farsa muzicală (*Adina*), a cărei premieră din toamna aceluiaşi an a încântat publicul din Lisabona, şi nici pastişa (*Eduardo e Cristina*) compusă în primăvara

Scanned with OKEN Scanner

anului 1819 pentru Teatrul San Benedetto din Veneţia, toate apărând asemenea unor „intermezzi" printre melodramele create de compozitor pentru publicul napolitan.

Când impresarul Barbaia a organizat turneul la Viena cu ansamblul Teatrului San Carlo (în al cărui repertoriu dominau operele lui Rossini), nu şi-a putut închipui că această călătorie va avea o influenţă atât de categorică asupra compozitorului şi a viitorului său. Fără să fi cunoscut limba germană – ca majoritatea italienilor – şi a fi putut avea, astfel, posibilitatea unei comunicări directe cu admiratorii şi colaboratorii lor austrieci, Rossini şi soţia sa (soprana Isabela Colbran, vedeta trupei) au fost impresionaţi de receptivitatea publicului, de entuziasmul aplauzelor cu care acesta îi răsplătea. Era o epocă de binemeritată destindere, după tensiunea adusă de valul războaielor napoleoniene, când vienezii păreau a sărbători şi a sorbi fericirea de a trăi din plin fiecare clipă ce li se oferea. Şi ce putea fi mai atrăgător decât mirajul muzicii care vibra pretutindeni în strălucitoarea metropolă austriacă, pe străzi, prin parcuri, pe la capete de poduri, mai ales seara, când răsunau serenade sau – în intimitatea caselor – creaţii de Haydn sau Mozart interpretate de mici formaţii instrumentale alcătuite din membrii familiei (Hausmusik). În primăvara anului 1822 s-au putut asculta seară de seară la Kärtnerthortheater opere de Rossini. Reputaţia compozitorului, devenită continentală, atrăgea pretutindeni curiozitatea publicului. Şi dacă astăzi multe dintre operele sale au fost date uitării, în acea vreme fiecare nouă creaţie a sa însemna un eveniment muzical. Prezenţa sa la Viena – oraşul aureolat de geniul lui Haydn şi Mozart şi în care Beethoven şi Schubert continuau să dea muzicii tulburătoare sensuri romantice – cucereşte. La rândul său Rossini este cucerit de ovaţiile publicului, de elogiile presei, de invitaţiile la recepţiile date în onoarea lui în saloanele aristocraţiei, în palatul lui Metternich şi, mai presus de toate, de preţuirea arătată de Beethoven – pe care a reuşit cu greu să-l poată vizita; l-a cucerit şi orizontul nou al acestei lumi de dincolo de Alpi, pulsul ei de viaţă atât de deosebit de cel al locuitorilor din peninsula natală. Şi muzica şi stilul de viaţă al celor ce o cântă sau o aplaudă răsună ca o chemare irezistibilă la glorie, o altfel de glorie decât cea pe care o cunoscuse până atunci. „La Viena se moare, dar nimeni nu îmbătrâneşte!" a decretat cu un secol în urmă Montesquieu, contemporanul lui Bach. Cuceritor şi cucerit, Rossini se întoarce după patru luni la părinţii săi din Bologna încununat de lauri.

Departe de atracţiile pe care soţii Rossini le-au întâlnit în metropola de pe malurile Dunării – de la frumosul specific al serilor din Grinzig, până la cel al palatelor vieneze –, Bologna nu le putea oferi decât căldura casei părinteşti şi, ca toate oraşele Italiei din acea vreme, clocotul crescând al mişcării carbonarilor. Din lupta sufletească trăită de Rossini între dorinţa de a se alătura acestui avânt patriotic şi calea nou ivită către un orizont care să-i poată împrospăta fantezia şi măiestria creatoare, va învinge chemarea obsedantă a gloriei continentale, a marilor centre de strălucire a artei scenice, aşa cum era Parisul. Era calea care putea să-i ofere atât glorie, cât şi posibilitatea de a putea ajuta generos traiul părinţilor

Scanned with OKEN Scanner

şi mişcarea revoluţionară. Încurajat de impresarul său (mereu Barbaia) şi de o neprevăzută solicitare din partea „Operei italiene" din Londra, Rossini hotărăşte să-şi părăsească pentru un timp familia şi patria.

Despărţirea de „ai săi" s-a produs la 3 februarie 1823, când a dirijat la Veneţia ultima operă compusă de el pentru scenele teatrelor italiene – *Semiramida* (1822). Din nou o acţiune exotică (în legendarul Babilon), din nou întoarcerea la fondul epic antic, guvernat de forţa destinului neîndurător cu muritorii – fie ei regi sau regine –, acţiune ţesută din pasiuni ce nu ocolesc fărădelegile (preluată de libretistul Gaetano Rossi din tragedia *Semiramis* de Voltaire). „Melodramă tragică", cum o intitulează autorii (libretist şi compozitor), gândită de ei monumental ca desfăşurare şi concepţie scenică (în ce priveşte ansamblul interpretativ şi montarea), această ultimă creaţie „seria" din rândul celor compuse de Rossini în perioada italiană se apropie cel mai mult de maniera *grand opéra* specifică modernităţii franceze.

Dar adevărata despărţire de scenele patriei a fost înregistrată în oraşul Napoli, unde Rossini a dirijat un impresionant spectacol la Teatrul San Carlo pe care-l condusese timp de şase ani. Ultimul său cuvânt rostit de el pe această scenă a fost cel al unei cantate create nu de mult de el – *La riconoscenza* (1821). Şi dacă titlul lucrării (Recunoştinţă) purta semnificaţia sentimentului trăit de compozitor la despărţirea de colaboratorii săi, beneficiul încasărilor de la acest spectacol sărbătoresc – dăruit în totalitate compozitorului – dezvăluia şi preţuirea de care acesta se bucura la rândul său.

*
* *

După un prelungit popas la Paris, Rossini este primit cu fast pe pământul britanic. El este onorat cu un prim concert organizat la Brighton – unde îl primeşte cu cordialitate regele, în timp ce orchestra cântă festiv muzica uverturii din *Coţofana hoaţă* (*La gazza ladra* – operă creată de el în 1817, pentru Scala din Milano). Întreg acest „intermezzo" londonez din biografia lui Rossini a reeditat triumful trăit de el cu un an în urmă la Viena. Cântăreţi celebri – printre care Ronzi, Carioni, Giudita Pasta, Isabella Colbran (soţia sa) ş.a. – i-au interpretat pe scena de la „King's Theater", un şir de opere ce au cucerit publicul londonez. Aplauze entuziaste, elogii în presă, invitaţii, cadouri de preţ şi onorarii mari i-au răsplătit prezenţa timp de şapte luni, dând un prim răspuns afirmativ hotărârii sale de a se aventura în ţări străine.

După Viena şi Londra, a urmat Parisul – capitala Franţei şi a culturii europene. De data aceasta nu va mai fi vorba de un „intermezzo biografic", ci de cea de a doua şi ultima etapă din viaţa compozitorului ajuns la treizeci şi doi de ani.

La „Teatrul Italian" Rossini a găsit o atmosferă de familie în rândul ansamblului de interpreţi angajaţi, dar oarecum glacială din partea directorului

Scanned with OKEN Scanner

lui – Ferdinand Paër (1771–1839). Italian şi el, cu o carieră de mare răsunet la Viena, Dresda şi Praga, Paër fusese chemat la Paris în anul 1807 de însuşi Napoleon, pentru a urma lui Spontini la conducerea acestui renumit teatru din Paris, post ce va trebui să-l cedeze nu peste multă vreme (în 1826) mai tânărului Rossini. Dar până atunci, nou-venitul creator de opere va avea răgazul să se adapteze la ceea ce era specific muzicalităţii franceze. Relaţiile sale cu compozitorii Parisului din acea vreme au fost cordiale de la bun început. Admirat de Lesueur – pedagog şi compozitor de prestigiu în viaţa muzicală pariziană (vezi vol. II, pag. 254–255) şi de elevul său Berlioz (vol. III, pag. 251–289), de Boildieu (vol. II, pag. 257), Auber, Halévy (vol. IV, pag. 6–10) şi cu deosebire de colegii săi de generaţie Louis Joseph Hérold şi Adolphe Charles Adam[1], Rossini a întâlnit ostilitate tocmai din partea italianului Paër, muzicianul ce era conştient de ameninţarea pe care o prezenta talentul şi vârsta conaţionalului său. Mai obiectiv şi mai apropiat s-a comportat Cherubini – fiu al Florenţei cu merite ce au fost mult admirate de Beethoven (vezi vol. II, pag. 255–259). Angrenat şi el în atmosfera pe care Paër încerca să o creeze în jurul lui Rossini, Cherubini a rostit o replică ce a devenit celebră: „... Dacă Rossini este cu adevărat genial, la ce foloseşte atâta zgomot stârnit în jurul lui? El îşi face singur drumul...", profeţie ce nu a întârziat să se îndeplinească.

Stabilit la Paris, Rossini începe prin a încerca să-şi cunoască noul public. Ultima sa creaţie – cantata *Il pianto delle Muse per la morte di Lord Byron* Lacrimile muzelor la moartea lordului Byron – 1788–1824) pe care el a compus-o imediat după moartea poetului englez, impresionează prin gravitatea muzicii ce evocă plecarea ilustrului său contemporan în Orient pentru a participa la luptele din Grecia împotriva asupririi turceşti, ţinut în care îşi va găsi sfârşitul. (Missolongi, 1824).

O nouă lucrare, de data aceasta o cantată scenică într-un act (cuprinzând 25 de episoade) poartă titlul *Il viaggio a Reims* (Călătorie la Reims) cu adausul *„óssia l' albergo del giglio d' oro"* (sau Hanul „La crinul de aur"). Compusă ocazional (în anul 1825, la încoronarea lui Carol al X-lea pe un libret de Balocchi, muzica nu a fost concepută ca un omagiu adus personajului sărbătorit – aşa cum se obişnuia în tradiţie –, ci sub forma unui şir de întâmplări pe care un grup de nobili şi ambasadori veniţi din alte ţări pentru a participa la evenimentul regesc le-au trăit în popasul făcut la hanul „Crinul de aur" din Plombières. Aventurile oaspeţilor se prelungesc, ajungând să decidă organizarea unei sărbători locale, o sărbătorire cu proporţii simbolice ce a dat compozitorului prilejul de a broda variaţii pe melodiile de bază ale imnurilor naţionale cântate de oaspeţii străini (polonez, rus, englez, italian, spaniol, german) într-o scriitură ce nu a ocolit nici efectele stilului *bel-canto* şi nici puritatea clasică a

[1]A. Ch. Adam, elev al lui Boildieu şi autor al unui mare număr de opere (printre care celebra *Si j'etais roi*) sau balete (*Gisèle, Le corsaire* – creaţii ce figurează până în zilele noastre în repertoriul operelor).

Scanned with OKEN Scanner

gândirii corale. În acest ultim sens, măreţul episod coral pe 14 voci *a capella* a fost decretat „o capodoperă vocală fără pereche în arta lirică franceză sau italiană" în cronica ce a urmat premierei din ziua de 19 iunie 1825, alături de alte sublinieri elogioase. Deşi succesul acestei creaţii a fost semnalat în presa vremii, deşi editorul Giovanni Ricordi din Milano i-a solicitat imediat manuscrisul în vederea publicării, muzica ei nu a rezistat cernerii timpului, fie din cauza duratei neobişnuit de mari a partiturii (de aproximativ patru ore), fie datorită unei viziuni ce predatează cu mult înainte maniera tratării absurde a subiectelor, aşa cum s-a putut aprecia în urma reluărilor ei recente (cu deosebire în anul 1992, la aniversarea a două secole de la naşterea compozitorului).

Rossini va căuta să-şi impună în ambianţa pariziană şi talentul regizoral, montând în toamna aceluiaşi an 1825 opera *Cruciaţii* de Meyerbeer, colegul său de generaţie stabilit şi el la Paris pentru restul vieţii (vezi p. 5–6). Va urma străduinţa de a-şi prezenta şi câteva din propriile opere, printre creaţiile altor compozitori intrate în repertoriul ansamblului pe care îl conducea. Munca de revizuire a unora dintre operele sale compuse în Italia (în vederea adaptării lor la rafinamentul gustului francez) i-a răpit o mare parte a timpului liber, şi acesta destul de restrâns datorită obligaţiilor şi invitaţiilor ce surveneau zilnic. Angrenat în lectura şi transformarea operei *Moametto secondo* (Mohamed al doilea) Rossini ajunge la realizarea unei noi creaţii – *Asediul Corintului* – al cărei subiect părăseşte lupta turcilor pentru cucerirea insulei Negroponte din Marea Egee – aşa cum fusese urmărită în *Mohamed al doilea* – plasând invazia musulmană în momentul asedierii Corintului. Acţiunea scenică urmărea de data aceasta dragostea înfiripată în sufletul unei tinere localnice pentru un luptător din tabăra duşmană – care nu era altul decât însuşi sultanul (deghizat) – şi lupta dintre sentimentul iubirii şi cel patriotic începe să ia proporţii în sufletul ei, atunci când află adevărul. Învinge sentimentul patriotic, dar cu preţul renunţării la viaţă, sacrificiu neînţeles de sultanul musulman, care ordonă incendierea şi distrugerea întregii cetăţi. O încărcătură dramatică ce răspundea atracţiei pe care publicul francez o avea pentru melodramă, atribut care (alături de concepţia grandioasă a montării şi a muzicii – cu deosebire în momentele de ansambluri vocal-simfonice) a justificat marea şi prelungita popularitate a acestei creaţii. „Triumful compozitorului a fost desăvârşit" scrie cronicarul în „Le quotidien" imediat după premiera din 9 octombrie 1826. „Muzica primelor două acte a fost cea a maestrului Rossini – apreciază laudativ şi cronicarul revistei «Le pilot» – dar ceea ce am ascultat în actul al treilea al operei aparţine zeului armoniei". Marele succes al premierei pariziene i-a adus lui Rossini apelativul de „compozitor al Curţii şi inspector al cântului" din toate instituţiile muzicale ale Franţei, generos retribuită, ca şi cea de conducător al Operei italiene (în locul lui Paër), în timp ce elogiile din presă vor continua încă multă vreme după reluările acestei creaţii rossiniene. Dar – asemenea cantatei *Călătorie la Reims* de curând creată – muzica ei va fi uitată, fiind reluată doar ocazional, fără ca meritele ei să

Scanned with OKEN Scanner

o fi putut integra printre cele câteva realizări ce i-au adus nemuritoarea faimă ilustrului compozitor italian.

Un şi mai mare triumf a cunoscut montarea şi prezentarea operei *Moise*, de asemenea revizuită şi amplificată de compozitor în colaborare cu libretistul Ballochi. „Aici ştiinţa compoziţiei a dispărut, pentru ca singură inspiraţia să dicteze realizarea unei asemenea capodopere. Muzica ei izvorăşte din adâncurile inimii, asemenea unui strigăt de iubire...", notează Balzac după premiera pariziană din 20 martie 1827, care subliniază în primul rând actualitatea subiectului – Moise fiind unul dintre cele mai impresionante modele de eliberator al celor asupriţi – şi marea frumuseţe a muzicii, calităţi urmărite de ilustrul scriitor francez de-a lungul unui întreg capitol din nuvela sa *Massimilla Doni*, integrată ulterior în volumul său de *Études philosophiques*. Ceea ce merită a fi adăugat în legătură cu prezentarea noii montări a operei *Moise* în metropola franceză este faptul că marele ei succes de sală şi de presă a fost umbrit multă vreme în sufletul compozitorului de vestea morţii mamei sale. „Geamătul dantesc şi fecund al muzicii" ce deschide „elegia unui popor năpăstuit" – după cum apreciază Balzac în *Massimilla Doni* (referindu-se la începutul uverturii) pare a fi anticipat intensitatea suferinţei ce va marca pentru multă vreme sensibilitatea acestui muzician desprins din zona mediteraneană.

Starea de deprimare şi de pasivitate faţă de admiraţia publicului francez a durat în jur de doi ani, după care Rossini a găsit-o resursele interioare pentru a reveni la vechea sa vervă creatoare şi a compune ultimele sale două opere. Prima – *Contele Ory* (1828) – concepută în genul comic – se desfăşoară pe un subiect inspirat dintr-o piesă de Scribe în care erau satirizate moravurile clericale. „O bijuterie a genului comic" – decretează Fétis în cronica sa, admiraţie ce se va manifesta entuziast şi prin pana lui Berlioz sau prin montarea pe care mai tânărul Liszt o va realiza la Weimar, nu peste multă vreme.

Revenirea lui Rossini era promiţătoare. Într-adevăr, el va dărui în anul următor lumii muzicale romantice o nouă operă – *Wilhelm Tell* (1829) – realizare ce va încununa întreaga sa activitate din domeniul lirico-dramatic. Este vorba de o creaţie la care va lucra zece luni, fiind o excepţie în ceea ce priveşte stilul său de lucru, un stil ce excela de cele mai multe ori în improvizaţie curgătoare sau în transplanturi de fragmente muzicale anterior create (arareori observate). Iată-l pe talentatul făuritor de opere ce spumega de inspiraţie şi bogăţie muzicală – fie în genul comic, fie în cel *seria* – aplecat cu răspundere asupra unui subiect de mare actualitate în frământata istorie a Europei acelor timpuri, iată-l cucerit de profunzimea legendei zămislite de patriotismul elveţian, aşa cum aceasta apărea într-una din dramele lui Schiller. Părea că nu se mai putea opri. Şi dacă experienţa nu i-ar fi amintit că publicul îşi pierde la un moment dat rezistenţa chiar şi la un spectacol de operă, ar fi intervenit şi mai mult în munca libretiştilor (poetul V.J. Etienne de Jout, Hippolyte Bis şi – cu intervenţie ulterioară – Armand Marrast), captivat de unele amănunte surprinse în drama lui Schiller, ilustrul poet romantic german.

Scanned with OKEN Scanner

Din primul act (din cele patru ale operei) se impune relaţia încordată dintre sătenii unei localităţi aşezate la poalele Alpilor şi guvernatorul regiunii, un tiran ce încearcă să găsească ascunzătoarea unui fugar răzvrătit pe care nici unul din săteni nu-l trădează. Răspunsul la gestul lor de rezistenţă va fi incendierea caselor şi luarea unuia dintre ei ca ostatic, cu ameninţarea că acesta va fi ucis în cazul că nu se va renunţa la complicitate. Romantismul ideii de luptă între asupriţi şi asupritori se sprijină şi pe faptul că între fiul ostaticului şi prinţesa Mathilde (iubită de guvernator) există o veche dragoste, ceea ce va contribui la dramatismul acţiunii din următoarele trei acte. Astfel, în cel de-al doilea act, când tinerii îndrăgostiţi se întâlnesc pe malul lacului din preajma celor patru cantoane ale ţinutului şi prinţesa îi sugerează iubitului ei să primească să facă parte din garda tiranului, pentru ca pe această cale să poată cuceri un rang ce i-ar fi dat dreptul să o ceară de soţie, Wilhelm Tell – eroul dramei lui Schiller – apare şi anunţă executarea ameninţării făcute de guvernator (asasinarea prizonierului elveţian). La suferinţa şi hotărârea fiului celui sacrificat de a se răzbuna se va adăuga şi ridicolul ordin dat de guvernator – cel de a i se saluta pălăria agăţată la capătul unui port-steag. Printre sătenii care se perindă se află şi Wilhelm Tell însoţit de fiul său, acuzat de complicitate cu fugarul executat. Condiţia de a i se verifica vina este diabolică – i se cere să străpungă un măr plasat pe capul fiului cu prima săgeată a arcului său. Iubirea, încordarea şi iscusinţa tatălui salvează situaţia, dar revolta îl face să declare că în caz de nereuşită ar fi folosit cea de a doua săgeată împotriva tiranului şi de data aceasta n-ar mai fi dat greş, îndrăzneală ce determină arestarea lui. Acţiunea ultimului act va impune deznodământul clasic al dreptăţii divine: în timp ce sătenii revoltaţi se adună în casa lui Tell, pregătind lupta împotriva tiranului, acesta se îmbarcă pe un vas şi părăseşte malurile lacului. Şi dacă furtuna ce apare nu reuşeşte să-l răpună, săgeata lui Tell îl va ajunge şi va aduce eliberarea ţinutului elveţian de tirania lui. Un *happy-end* ce concentrează aspiraţia către libertate a gândirii unei epoci, o demonstraţie literar-muzicală ce se va impune ca model creatorilor din diferite culturi naţionale în următorii ani ai secolului al XIX-lea.

În această ultimă operă a sa, Rossini are un dublu merit. Mai întâi acela de a fi contribuit la desăvârşirea ideii de „grand opéra" (consolidată în experienţa unor compozitori francezi sau străini adoptaţi de metropola franceză). Şi aceasta atât în ceea ce priveşte montarea ce apelează la decoruri din care nu lipseşte grandoarea Alpilor şi nici cea a castelului (ca simbol al puterii asupritoare), precum şi la prezenţa a unsprezece personaje cu rol solistic şi a numeroase grupuri de figuranţi (curteni, ofiţeri, soldaţi, păstori, vânători, pescari, localnici), cât, mai ales, în ceea ce priveşte fondul ei ideatic, care părăseşte acea factură melodramatică de suprafaţă, menită să impresioneze şi să atragă publicul. Detaşat de limitele unor acţiuni ce inspirau muzica celor mai multe dintre realizările în manieră *grand opéra*, Rossini se angajează în desfăşurarea unui subiect grav, cel al demnităţii omeneşti, al forţei pe care aceasta o imprimă luptătorilor pentru libertate.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, ultima realizare a lui Rossini are meritul de a fi deschis calea unei noi orientări în creaţia de operă, atât în cea a compatrioţilor săi italieni (de la Verdi la Puccini), cât şi în realizările altor contemporani, printre care unii afirmaţi în arta unor culturi naţionale multă vreme zăgăzuite de cotropiri şi asuprire. Se poate remarca faptul că după anii de meditaţie ce au urmat sentimentului trăit la pierderea mamei sale – şi aceasta într-o ambianţă care l-a înţeles şi răsplătit cu recunoaşteri ce au culminat cu supremul ordin al Legiunii de onoare – Rossini revine la creaţie, dar nu-şi mai iroseşte talentul compunând în grabă lucrări în care se inserează şi unele fragmente preluate din cele compuse anterior. Ceea ce fusese o oarecare izbândă în opera *Moise*, prin crearea unui personaj colectiv (cel al evreilor asupriţi) – aşa cum apăruse cu un secol în urmă în viziunea lui Händel din oratorii – ajunge să fie de data aceasta o realizare deplină, prin felul în care compozitorul atrage mulţimea de participanţi la desfăşurarea acţiunii. Fie pe grupuri, aşa cum apar păstorii care îşi cântă sentimentele cu înălţătoare simplitate (momentul coral pe cuvintele „Se înserează peste lacuri", rămas în repertoriul formaţiilor corale), fie izolat (romanţa unuia dintre păstorii ce-şi deplânge singurătatea – actul I), melodismul rossinian este de o nobilă inspiraţie. Dar cantibiliatea lirică nu exclude elanul intonaţiilor revoluţionare ale localnicilor elveţieni, intonaţii ce amintesc imnurile carbonarilor pe care Rossini le-a ascultat în tinereţea sa trăită în patrie. Corul conjuraţilor din actul II, cu ton avântat sau cu accente dramatice (atunci când conspiraţia lor este descoperită), răsună în glasul celor mulţi, alăturând tineri şi vârstnici.

La această viziune clasic-romantică a artistului italian se adaugă o permanentă vibraţie a veneraţiei sale pentru măreţia naturii, sentiment reflectat în pagini orchestrale de măiestrită realizare. Un prim exemplu în acest sens îl oferă prima pagină a partiturii – celebra Uvertură – cu marea ei varietate de nuanţe descriptive ce a uimit lumea muzicală a începuturilor secolului romantic, ajungând să cucerească şi pe realizatorii filmelor de desene animate din zilele noastre în intenţia lor de a ilustra dezastrul adus de o furtună intervenită peste desfăşurarea unui concert organizat în centrul unui pitoresc oraş, ai cărui interpreţi – instrumentişti şi dirijor – sunt toţi aleşi „din lumea celor care nu cuvântă". Puţini sunt cei care, ascultând astăzi această muzică ce a atins o largă popularitate, mai cunosc numele genialului ei autor ce a excelat în spontaneitate creatoare. Este pagina ce pregătea descrierea unui colţ de rai şi a dârjilor locuitori din regiunea Alpilor elveţieni, peste care va trece iureşul unei furtuni ameninţătoare. Nu lipseşte nici farmecul idilic al vieţii lor cotidiene, ilustrată de lirismul primei teme a Uverturii pe care o intonează liric un grup de cinci violoncele, din rândul cărora se va desprinde doar o singură voce, întreruptă surd de intervenţia unor semnale abia perceptibile ce par a anunţa apropierea unei furtuni. Iureşul ei nu va întârzia să apară pe o creştere ce transformă seninătatea tabloului într-o imagine de agresivă ameninţare, ce în curând va lăsa în urma ei – prin farmecul unei noi melodii (intonată de corn englez) – întinsul văilor şi semeţia crestelor de munţi. Seninul proaspăt al naturii şi pulsul activ al vieţii locuitorilor din regiune

Scanned with OKEN Scanner

va fi brusc ilustrat de trecerea unei cavalcade sonore, a cărei sonoritate va culmina într-o *stretta* strălucitoare, încununând prin acest procedeu clasic trecătoarea imagine descriptivă, ce nu e lipsită de corespondenţă cu dramatismul subiectului romantic, încadrat de ideea armoniei universale atotbiruitoare. Transparenţa sonorităţilor, ca şi delicata ţesătură a unor voci instrumentale ce plutesc (izolat sau în variate ansambluri) peste întinsul lacului sau peste crestele munţilor realizează un farmec pastoral pe care artiştii contemporani – printre care Berlioz, Balzac sau Stendhal – l-au semnalat în scrierile lor. De la primul act – „un minunat poem pastoral", cum l-a numit un cronicar imediat după premiera pariziană din 3 august 1829 – până la forţa dramatică finală a acestei creaţii, culorile orchestrale învăluie pitorescul farmec al pământului elveţian, ca şi profunzimea sentimentelor trăite de locuitorii lui, îndrăgostiţi sau luptători, paşnici păstori sau pescari. „După *Moise*, admirabila capodoperă rossiniană – aprecia Fétis într-una din cronicile sale, de obicei neiertătoare – credeam că Rossini a atins apogeul creaţiei sale... Dar iată că *Wilhelm Tell* ne face să descoperim în acelaşi compozitor un om nou, demonstrând astfel cât este de zadarnică încercarea de a măsura posibilităţile geniului." Desigur că elogiile ar putea continua cu aceeaşi greutate, având în vedere faptul că au fost notate sau rostite de compozitori cu renume, ca Donizetti sau Bellini, ultimul dintre aceştia declarând-o „*Divina commédia* a muzicii" cu puţin înainte de a fi părăsit scurta sa viaţă.

Ceea ce nu poate fi trecut cu vederea atunci când inserezi momentul creaţiei operei *Wilhelm Tell* în desfăşurarea biografiei compozitorului, este faptul că o dată cu această ultimă creaţie lirico-dramatică începe şi despărţirea de soţia sa – soprana Isabela Colbran – detaşată treptat de o carieră până nu de mult strălucită, ca şi de căminul ei. Un ultim elan al convieţuirii soţilor Rossini le-a purtat paşii la Bologna (unde locuiau familiile lor) în toamna anului 1829, dar pacea oraşului bogat în amintiri nu a reuşit să-l reţină multă vreme pe compozitorul mereu nerăbdător să revină la Paris pentru a putea participa la reluarea reprezentaţiilor cu ultimele sale opere. „Ultime", pentru că acesta este momentul în care biografia sa înregistrează hotărârea de a se retrage din domeniul compoziţiei, tăcere ce va fi rar întreruptă de câteva lucrări compuse ocazional, majoritatea rămase în manuscris şi păstrate în arhivele unor instituţii prin care au rămas urme ale activităţii sale, de la cea a liceului muzical din Bologna – unde învăţase ca adolescent – până la cea a Teatrului Italian din Paris.

În metropola franceză Rossini va continua să vieţuiască şi va fi de găsit un timp într-o mansardă a Teatrului Italian, apoi în apartamente din ce în ce mai luxoase, cum au fost cele din Chaussée d' Antin 21 sau cel cumpărat la Passy (cartier înfiripat la marginea Parisului pe domeniul unui preot ce a fost confesorul lui Ludovic al XIV-lea – ocupând deci postul de „père de La chaise" – funcţie ce a determinat intrarea sa în istorie sub numele de Père Lachaise). Mesele şi seratele pe care el le va da şi în saloanele sale vor alterna cu perioade de crize de sănătate ce îl vor obliga la izolare. Dintr-un asemenea episod de

Scanned with OKEN Scanner

suferinţă fizică – prelungit cu o gravă stare de neurastenie – datează întâlnirea sa cu Olimpia Pélissier, cea care s-a întâmplat să-l îngrijească între timp cu mare devotament. Cu ea nu se va putea căsători decât în anul 1846, un an după decesul primei sale soţii, ştiut fiind că divorţul nu era admis în jurisprudenţa bisericii catolice. Până la acest eveniment din biografia compozitorului, sunt înregistrate însă câteva breşe în vieţuirea sa de la Paris, prima dintre acestea fiind în anul 1836, când vizita sa la Bologna s-a prelungit la şapte ani. Moartea tatălui său (din 1839) şi un scurt refugiu la Napoli – acel însorit oraş care-i deschisese larg porţile celebrităţii cu ani în urmă – au favorizat reinstalarea vechii stări neurastenice, de data aceasta mai greu de combătut. Activitatea la care l-a chemat Bologna în anul 1840 (numindu-l director al liceului muzical la care el însuşi învăţase) pare a-l fi reconfortat. Neaşteptata vizită pe care Fétis i-a făcut-o un an mai târziu şi cu deosebire elogiosul articol pe care cronicarul belgian l-a publicat în „La revue musicale“ (de data aceasta despre meritele sale didactice şi organizatorice) au redeşteptat atât dorul său de Paris, cât şi interesul marelui public al Franţei pentru vibranta personalitate a muzicianului italian, retras prematur din universul creaţiei.

În legătură cu chemarea Parisului, Rossini a fost victima unor puternice sentimente. În primul rând cel al tristeţii provocate de moartea lui Donizetti (1848) care s-a asociat apoi cu revenirea obsesiei morţii, obsesie instalată în ultimii ani pe fondul crizelor sale de neurastenie. Nici noul val revoluţionar ce cuprindea întinsul Europei nu i-a putut favoriza starea de echilibru (între timp recucerită), determinându-l să se refugieze la Florenţa. O licărire de optimism i-a adus sfârşitul anului 1848 o dată cu vestea că la Paris se reprezintă cu mare succes o pastişă alcătuită din operele sale (intitulată *Robert Bruce*), succes ce va dura de altfel de-a lungul întregii stagiuni.

Stimulat de dorinţa de a-şi relua ritmul de viaţă trăit nu de mult în metropola franceză, Rossini va hotărî să revină în oraşul său adoptiv, unde va trăi ultimii cincisprezece ani de viaţă. Vizitat de prieteni şi admiratori – din rândul cărora nu lipseau compozitori (Liszt, Verdi, Gounod) sau interpreţi iluştri (Adelina Patti, Viardot Garcia) el va trăi o perioadă de promiţătoare reconfortare morală. Pianul îi redevine bun prieten, uneori îi stimulează fantezia şi în tovărăşia lui compune mici piese (arii, canzonete) ce vor circula multă vreme prin saloanele europene datorită popularităţii aduse de artişti cu renume. „Păcatele bătrâneţii“, le va numi el cu umorul său mereu treaz, cele mai multe dintre aceste „păcate“ fiind astăzi împrăştiate prin arhivele diferitelor muzee sau instituţii. Unele dintre ele au dedicaţii înduioşătoare, cum este – de exemplu – cea adresată Olimpiei Péllisier („scumpei mele soţii“) ce pare a fi purtat un profund sentiment de recunoştinţă al compozitorului suferind pentru devotamentul ei, după cum titlul acestei miniaturi (*Muzică anodină*) dezvăluie şi marea lui modestie.

Din aceeaşi categorie a „păcatelor bătrâneţii“ face parte şi grupul intitulat *Soirées musicales* (8 ariete şi 4 duouri), precum şi unele lucrări ocazionale (imnuri, coruri, marşuri militare) toate răspunzând solicitării ce înduioşau com-

Scanned with OKEN Scanner

pozitorul. Din rândul acestor pagini rămase din perioada eclipsei sale creatoare, se detaşează şi două lucrări reprezentative. Este vorba de sentimentul său religios (reflectat şi în perioada creaţiei timpurii – *Missa pentru voci bărbăteşti* din 1808 şi *Missa solemnă* din 1819), sentiment care i-a inspirat muzica unui *Stabat Mater* pe textul unei vechi secvenţe din liturghia catolică (*Stabat Mater dolorosa*). Compusă în anul 1832, muzica acestei creaţii vocal-simfonice (pentru soliști, cor şi orchestră) va fi revizuită şi întregită un deceniu mai târziu (1841) oferind publicului parizian unul dintre cele mai surprinzătoare evenimente muzicale. Şi tot sentimentul religios va inspira şi ultimele două lucrări create de Rossini, aşa cum rămâne mărturie mai întâi partitura unei noi *Petite Messe solenelle* (1863), apoi cea a *Cântecului funebru* compus la moartea lui Meyerbeer (1864). În ceea ce priveşte măiestria scriiturii vocal-simfonice pe care compozitorul o dovedeşte în ultimele sale compoziţii cu fond religios, aceasta se datorează în mare măsură uceniciei pe care el a făcut-o în creaţia unui şir întreg de cantate[1] sau oratorii[2], lucrări compuse înainte de anul 1829, anul în care el hotărăşte să renunţe la compoziţie.

Aruncând o privire asupra întregului drum parcurs de viaţa şi creaţia lui Rossini, se creionează o traiectorie ce pleacă din Italia şi sfârşeşte în Franţa, pe o întindere ce se frânge în momentul în care compozitorul decide retragerea sa din creaţie. Se impune, astfel, faptul că ilustrul muzician şi-a spus cuvântul în genul operei – genul care i-a ilustrat de fapt harul şi activitatea – doar de-a lungul a două decenii, începând cu o compoziţie „de şcoală" (*Demetrio e Polibio* – 1808) şi terminând cu *Wilhelm Tell* (1829), după care urmează cele patru decenii de tăcere totală în acest compartiment componistic în care el a excelat. Desigur că o asemenea traiectorie frânată în plină afirmare a unui scânteietor talent apare ca un caz izolat în istoria compoziţiei culte, dacă ne gândim la clocotul creator care a vibrat până în ultima clipă a unor muzicieni cu vieţi neverosimil de scurte (Pergolesi, Mozart, Schubert), sau la cuvintele rostite de Bartok pe patul său de suferinţă din West Side Hospital al îndepărtatului New York: „Cât de greu îmi este să plec cu bagajele pline...". Fără ca Rossini să fi dat vreo explicaţie în legătură cu hotărârea luată de el în anul 1829, biografii şi comentatorii realizărilor sale au interpretat-o ca fiind reflectarea lucidităţii compozitorului, conştient de prezenţa unor limite ale viziunii sale artistice, pusă în faţa modernităţii survenite în concepţia spectacolelor de operă de pe scenele pariziene, o dată cu noul val adus de factura a ceea ce cronicarii au numit „*grand opéra*".

Pentru a încheia această privire în urmă către momentul Rossini din istoria compoziţiei, este deosebit de edificator a cita cuvintele pe care el le-a spus în anul 1825 prietenului său Michele Enrico Carafa (1787–1872), compozitor ita-

[1] Cantate: *Il piano d'Armonia* (1828), *Didone abandonata* (1811), *Egle ed Irene* (1814), *Teti e Peleo* (1816), *Igea* (1819), *La riconoscenza* (1821), *Il vero omagioa* (1822), *L'augurio felice* (1822), *La sacra alleanza* (1822), *Il bardo* (1822), *Il pianto delle Mue per la morte di Lord Byron* (1824), *Il ritorno, omagio a Lord Byron* (1824), *I pastori* (1825), *Il serto votivo* (1829).

[2] *Ciro in Babilonia* (1812), *Moise in Egitto* (1818).

Scanned with OKEN Scanner

lian, stabilit şi el la Paris: „Este inutil să încerci să faci artă, dacă nu simţi că ai ceva de spus". Din ceea ce a avut de spus acest compozitor în artă mai dăinuie o mare parte din gândirea sa, mai întâi din cea dedicată scenei, apoi – după despărţirea de ea – din cea închinată cultului liturgic. O muzică sinceră, spumegând de melodii cuceritoare şi trepidaţie ritmică, de claritate şi expresivitate. Şi dacă a rămas nemuritor doar prin câteva din creaţiile sale, nu e mai puţin adevărat că harul şi spontaneitatea actului său creator răzbat din fiecare pagină pe care a compus-o, migala meşteşugului supunându-se permanent sincerităţiii exprimării sale. Şi când acest neobosit tânăr creator a terminat opera *Wilhelm Tell* (după zece luni de intensă concentrare asupra partiturii) şi a fost conştient că prin ea a reuşit să lărgească orizontul operei romantice, s-a clătinat şi s-a dat deoparte. Poate a simţit că mai mult „nu putea spune".

Cu acest semn de întrebare (al său şi al nostru), Rossini rămâne un compozitor de mare talent, care şi-a menţinut rădăcinile în opera tradiţiei, aşa cum o concepuse Pergolesi – muzicianul ce s-a născut, a creat (inaugurând opera „buffa") şi a murit în primele decenii ale secolului al XVIII-lea – şi până la Paisiello (creator şi al unui *Bărbier din Sevilla*) a cărui viaţă s-a sfârşit exact în anul 1816, anul premierei operei omonime a lui Rossini. Meritul său este acela de a fi primenit genul de încărcăturile survenite între timp în evoluţia ultimului secol, fie ele din domeniul vulgarităţilor, fie din cel creat de cântăreţii-vedete ce ajunseseră să condiţioneze prezenţa lor pe scenă în funcţie de concesiile pe care compozitorii erau dispuşi să le facă pretenţiei lor de a-şi pune în valoare virtuozitatea vocală. Rossini se menţine în stilul *bel-canto* şi cultivă – uneori excesiv – efectele de ornamentare din scriitura melodică, dar tot el este cel ce a reuşit să stăvilească dominaţia vedetelor din procesul creaţiei, fixând cu rigurozitate locul şi felul ornamentaţiilor din scriitura melodică. Dominat de primatul expresivităţii, el ajunge la soluţii ce îndreaptă stilul tradiţional vocal către o exprimare cu atribute ce tind să transmită nuanţe ale simţămintelor trăite de personaje, fără accent pus pe efecte ale bravurii exterioare.

În ceea ce priveşte solicitarea orchestrei şi scriitura ei, aceasta ilustrează nu numai importanţa rolului atribuit de compozitor în dezvăluirea muzicală a situaţiilor scenice, dar şi un rafinament coloristic mai rar întâlnit în creaţia de operă a vremii sale. Fără să fi aspirat a atinge profunzimile expresive ale creaţiilor admirate de el cu copleşitoare emoţie la Viena în realizările primilor romantici (Beethoven, Schubert, Weber), limbajul orchestral rossinian rămâne un izvor activ de farmec (liric, satiric sau descriptiv) şi totodată factor important în realizarea coeziunii scenice. În această privinţă – a unităţii de acţiune, calitate atât de neglijată în epocă – Rossini se numără printre creatorii ce au pledat pentru adevărul dramatic. Ce este înlocuirea recitativului „secco" prin unele scurte mlădieri melodice, sau eliminarea posibilităţii soliştilor de a interveni cu improvizaţii proprii, dacă nu reflectarea unui deosebit simţ al teatrului, al necesităţii înlănţuirilor scenice şi în spectacolele de operă? De altfel, această viziune unitară a întregului l-a condus pe Rossini şi la procesul de simfonizare a uver-

Scanned with OKEN Scanner

turilor sale, multe dintre ele rămânând prezente în repertoriul concertelor simfonice sau în ilustrarea muzicală a imaginilor din arta cinematografică. Şi dacă Rossini s-a manifestat mai puţin romantic în tematica şirului de opere compuse înainte de *Wilhelm Tell*, lui nu-i poate fi contestat romantismul ce se afirmă în ambianţa exotică din numeroase creaţii (*Tancred, Italianca în Alger, Otello, Moise, Mahomed,* cu un colorit la care, este adevărat, se apelase şi în secolul trecut pentru a se ocoli intervenţia cenzurii), după cum nu i se poate contesta nici legătura cu literatura romantică (*Doamna lacului*) şi nici intensitatea sentimentului patriotic (care a întors paşii lui Tancred pe pământul natal sau a inspirat eroinei din *Italianca în Alger* muzica ariei „pensa à la patria").

Cu aceste trăsături şi cu cele ce-l vor conduce la complexa temă (a sacrificiului, a solidarităţii şi a luptei pentru libertate) pe care se va sprijini acţiunea din *Wilhelm Tell*, se poate spune că Rossini păşeşte la început de secol (în 1829) către epoca operei romantice, asistând apoi – fără să mai fi creat în acest gen – la evoluţia contemporanilor săi mai tineri, de la Bellini la Verdi, de la Gounod la Massenet, de la Weber la Wagner.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

VINCENZO BELLINI (1801–1835)

Scanned with OKEN Scanner

Între cele două momente de mare strălucire din istoria operei italiene – momentul Rossini şi momentul Verdi – există un şir întreg de compozitori ce au avut deosebită prestanţă în epocă, dar cărora le-a lipsit scânteia harului ce i-ar fi putut face nemuritori[1]. Din rândul contemporanilor lui Rossini pot fi desprinse însă numele a doi creatori ce au ilustrat atât specificul farmec al muzicii italiene, cât şi spiritul romantic al vremii lor: **Vincenzo Bellini** (1801–1835) şi **Gaetano Donizetti** (1797–1848). Deosebit de reprezentative pentru romantismul epocii apar datele ce limitează desfăşurarea vieţii lui Donizetti, anul naşterii lui fiind şi cel în care s-a născut Schubert, iar anul morţii sale rămânând un simbol al luptei pentru libertate pe plan european. Cu toate că Bellini se va naşte patru ani mai târziu, istoricii nu au greşit când l-au plasat înaintea lui Donizetti, dat fiind faptul că el va muri în plină glorie cu mult înaintea colegului său de generaţie, a cărui faimă era la început. Să anticipăm data de 25 septembrie 1835 (ziua morţii lui Bellini) care a fost în ajunul premierei operei *Lucia di Lammermoor* – capodopera lui Donizetti, pentru a observa faptul că cele mai cunoscute din realizările compozitorului mai vârstnic (*Favorita, Fiica regimentului, Linda de Chamounix, Don Pasquale*) vor fi aplaudate după această dată. Privind prin perspectiva oferită de trecerea timpului, se impune faptul că realizările ambilor compozitori alcătuiesc o preţioasă punte întinsă către creaţia lui Verdi, cel mai iubit şi mai mult cântat dintre toţi făuritorii de operă din trecuta istorie a acestui gen.

Pe această traiectorie – ce porneşte de la ultima operă a lui Rossini – se înscrie, aşadar, contribuţia lui VINCENZO BELLINI, fiu al arzătorului pământ sicilian.

---

[1] Enrico Carafa (1787-1872), Francesco Morlacchi (1784-1841), Carlo Coccia (1789-1873), Nicola Vaccai (1790-1848), Pietro Generali (1783-1832), Giovanni Pacini (1796-1867), Severio Mercadante (1797-1870) ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

Se naşte în Catania, oraşul în care se instalase către sfârşitul secolului al XVIII-lea bunicul său, cembalist al unei trupe de actori ambulanţi ajunşi cu turneul şi în sudul italic. Viaţa sa – pornită o dată cu secolul al XIX-lea (1801) – va fi scurtă, aşa cum a fost a multor artişti romantici. Pentru a-i fi putut urmări evoluţia din anii copilăriei şi ai adolescenţei, biografii au fost lipsiţi de o documentaţie de arhivă oficială, singura lor sursă de informaţie rămânând cea transmisă oral de vecinii sau prietenii familiei şi cu deosebire de elevii ce au luat în acea perioadă lecţii particulare de muzică de la tatăl compozitorului, Rosario Bellini, organist al bisericii oraşului, bun muzician – dar cu venit mic (situaţie ce-l obliga să facă şi meseria de copist). Ceea ce a rezultat din relatările lor a condus la interpretarea unei copilării mereu sprijinite pe modelul tatălui său, dar şi pe un talent precoce. La trei ani începe să deosebească sunetele emise de miraculoasele clape ale pianului, iar pe la cinci ani să inventeze şi să noteze cântece naive pentru jocurile sale. A urmat o educaţie muzicală supravegheată de bunicul şi de tatăl său, fie acasă, în preajma pianului, fie la biserică, alături de orgă. El uimeşte – transmit enoriaşii bisericii – cu improvizaţiile pe care le făcea la doar şase ani pe textul „Gallus cantavit" („când a cântat cocoşul..." – din descrierea biblică făcută de evanghelişti despre începutul patimilor lui Isus), apoi prin surpriza unor compoziţii inspirate de texte religioase (*Tantum ergo, Salve regina*). Mai târziu apar semnalate şi încercări de Misse compuse de copilul Bellini când nu împlinise încă 14 ani), perioadă în care începe să compună şi un grup de ariete inspirate de textele Evangheliei citite în Săptămâna Mare, aşa cum acestea au fost găsite în manuscris la un preot din Messina şi păstrate apoi ca documente de arhivă bisericească.

Mai numeroase sunt relatările făcute de contemporanii familiei Bellini în legătură cu muzica profană pe care a compus-o tânărul compozitor (de 16–17 ani), invitat la reuniuni artistice şi la diferite petreceri duminicale. Din această perioadă datează câteva piese pentru voce şi pian sau pentru instrumente solo, precum şi pentru mici ansambluri orchestrale, a căror grafie a fost autentificată ulterior de specialişti ca fiind proprie compozitorului.

Numele său este de găsit un timp în analele şcolii de medicină din Universitatea din Catania, dar documentele muzicale (3 Misse pentru patru voci şi orchestră, 2 Salve regina) ce poartă pe copertă semnătura compozitorului atestă faptul că principala sa preocupare între anii 1818–1819 rămâne tot muzica. Cunoscut şi admirat de numeroşi locuitori ai oraşului sicilian, fiul cunoscutului organist al Cataniei va primi din partea autorităţilor orăşeneşti o bursă anuală pentru a putea studia la vestitul Colegiu Regal de muzică „San Sebastiano" din Napoli. Reuşit la un riguros examen de admitere, Bellini va fi supus de profesorii săi la un regim sever de organizare a multitudinii de cunoştinţe cu care venise înarmat. Primii doi ani petrecuţi de el la Colegiul de la Napoli au fost presăraţi cu examene susţinute în faţa unor comisii prestigioase în regiune, toate absolvite cu succes. Din această perioadă (1818–1820) informaţiile devin oficiale şi chiar dacă acestea se desprind din scrierile unor

Scanned with OKEN Scanner

colegi sau prieteni, ele prezintă garanţia unor nume ce au cucerit faimă între timp, aşa cum a fost cel al lui Francesco Florimo, care-şi va publica „Amintirile" într-un târziu (ajuns la 80 de ani). Din cele scrise de acest coleg al său s-a transmis participarea lui Bellini la mişcarea revoluţionară din anul 1820 şi înscrierea sa în gruparea Carbonarilor. Paralel cu acest intermezzo politic, studiile sale de armonie (cu Giovanni Furo) şi contrapunct (cu Giacomo Tritto) au contribuit cu bune rezultate, pentru ca în anul 1822 să fie admis pentru merite cu totul deosebite la clasa lui Zingarelli, cel care i-a surprins talentul şi i l-a cultivat prin nesfârşite teme de prelucrări motivice şi melodico-ritmice. „Zingarelli se arăta mult mai sever cu Bellini decât cu alţii, şi-i recomanda cultivarea melodiei – elementul stilistic ce constituia mândria şcolii napolitane", îşi va aminti Florimo în scrierile sale. Din rândul preferinţelor pe care le-a manifestat colegul său în acea vreme, Florimo transmite: „Dintre străini, Haydn şi Mozart i-au reţinut atenţia şi au ocupat o mare parte din studiile sale. Printre capetele cele mai strălucite din şcoala napolitană, el iubea mai mult decât pe ceilalţi pe Jommelli şi pe melodiosul Paisiello. Pergolesi, însă, era autorul său preferat şi aceasta în aşa măsură, încât în scurt timp Bellini ajunsese să-i înveţe toate operele pe dinafară".

Ca evenimente biografice, acelaşi Florimo relatează câteva date demne de semnalat. În primul rând contactul cu Donizetti, venit la Napoli pentru a asista la reprezentarea operei sale *La zingara*, montată la „Teatro Nuovo". Întâlnirea dintre cei doi muzicieni a însemnat începutul unei trainice prietenii. Doi ani mai târziu, Bellini va avea prilejul să asiste şi la reprezentarea operei *Semiramida* de Rossini, a cărei muzică i-a marcat sensibilitatea până la deprimare. „Se va mai putea scrie o muzică atât de frumoasă după cea scrisă de Rossini?" s-a întrebat el în acea seară – îşi deapănă Florimo amintirile, adăugând apoi şi gândul său de om vârstnic; „Desigur că în seara aceea nici unul dintre cei ce eram de faţă nu s-a putut gândi că tânărul acela deprimat, care ne impresionase şi pe noi, ceilalţi, va deveni într-o zi atât de mare încât în onoarea lui să se ridice un teatru care să-i poarte numele, şi aceasta chiar în acel loc în care el se oprise pentru a-şi manifesta neîncrederea în sine însuşi, o dată cu admiraţia sa pentru marele Rossini".

Între aceste două emoţii artistice, Florimo îşi aminteşte cu duioşie şi de dragostea ce s-a înfiripat între Bellini şi o tânără fată – Maddalena Fumaroli. A fost o dragoste surprinsă şi interzisă de părinţii ei, atitudine împotriva căreia colegul său nu ar fi putut avea altă armă de luptă decât cea a artei sale. Aşa s-a înfiripat prima sa operă – *Acelson şi Salvini* – compusă pe un libret de Andrea Leone Tottola, care urma să-l reprezinte la examenul de absolvire al studiilor de muzică şi totodată să-i asigure accesul său la bunăvoinţa părinţilor Maddalenei. Reprezentaţia dată în primăvara anului 1825 pe scena teatrului din clădirea Colegiului – în interpretarea studenţilor de la clasa de canto şi a orchestrei şcolii – a însemnat un triumf atât de categoric, încât autorităţile oraşului au aprobat ca spectacolul să fie reluat în fiecare duminică, de-a lungul întregului an. Şi nu poate fi trecută cu vederea nici nota maximă primită de Bellini la acest examen de absolvenţă (notă rar acordată de comisiile în care participa Zingarelli),

Scanned with OKEN Scanner

şi nici admiraţia pe care a manifestat-o cu acel prilej Donizetti – revenit la Napoli pentru a asista la prezentarea uneia dintre operele sale (*Il voto dei sudditi*) la Teatrul San Carlo.

Rezultatul strălucit obţinut de Bellini nu a reuşit să schimbe situaţia în ceea ce priveşte relaţia sa cu familia Maddalenei, în schimb i-a adus comanda de a compune o nouă operă pentru Teatrul San Carlo, onoare acordată doar absolvenţilor străluciţi ai Colegiului napolitan. „Îmi este într-adevăr frică să scriu pentru un teatru pentru care scrie şi Donizetti – eu, aşa de puţin cunoscător în arta compoziţiei teatrale" – mărturisea tânărul absolvent prietenului său Florimo[1]. „Sper ca opera *Bianca*, pe care am studiat-o şi am scris-o cât m-am priceput mai bine, să-mi poarte noroc şi să-mi deschidă drumul către un viitor frumos..." Cu această speranţă în suflet a prins formă definitivă cea de-a doua operă compusă de Bellini – *Bianca e Fernando* – inspirată de libretul poetului Domenico Gilardini. Subiectul urmărea drama pe care a trăit-o tânăra Bianca (în urma cuceririi ducatului Agricento – al tatălui ei – de către un aventurier). Cu un tată închis, ţintuit în lanţuri şi condamnat la moarte, precum şi cu un frate (Fernando) proscris, ea este ameninţată de obligaţia unei căsătorii cu uzurpatorul. Surprinde de la bun început faptul că rolurile principale ale melodramei muzicale (cel de soprană – Bianca; şi de tenor – Fernando) nu mai sunt încredinţate ca de obicei unui cuplu de îndrăgostiţi, ci aparţin celor doi copii ai ducelui (frate şi soră). Revenirea deghizată a fratelui proscris va salva şi viaţa tatălui şi libertatea surorii sale, declanşând totodată şi răscoala populaţiei din ducat, acţiune ce va sfârşi victorioasă şi va pedepsi pe uzurpator.

În legătură cu succesul pe care l-a avut şi această a doua operă compusă de Bellini – a cărei premieră napolitană a avut loc la 30 mai 1826 – au rămas câteva mărturii de preţ. Prima este de găsit într-o scrisoare a lui Donizetti adresată lui Simone Mayr, profesorul său[2]: „La San Carlo se reprezintă în seara aceasta *Bianca e Gerardo*[3] a compatriotului nostru Bellini, prima producţie frumoasă, frumoasă, frumoasă... chiar prea frumoasă, şi eu îmi voi da seama de aceasta peste cincisprezece zile, când se va reprezenta opera mea". Patruzeci de ani mai târziu, Pacini[4] va relua relatările făcute de Donizetti în ceea ce priveşte succesul operei lui Bellini, dar cea mai edificatoare consemnare în acest sens va apărea tot în *Amintirile* lui Florimo (vol. III, p. 235), care descrie evenimentul ca fiind unanim aplaudat de public şi presă, „aplauze spontane şi încurajatoare pentru tânărul Bellini" – după cum consemnează autorul după cincizeci de ani de la

[1] V. Florimo, *La scuola musicale di Napoli*, vol. II, p. 249.
[2] J.S. Mayr – compozitor german (1763-1845), cu studii la Bergamo şi Veneţia, autor a numeroase opere.
[3] Numele este deliberat schimbat, din cauza coincidenţei cu numele regelui „Celor două Sicilii" (insulare şi peninsulare) din acea vreme (Ferdinando di Bourbon).
[4] Giovanni Pacini (1796-1867), compozitor italian născut – ca şi Bellini – în oraşul sicilian Catania.

Scanned with OKEN Scanner

premiera operei, ca un bun cunoscător al importanţei acestui succes (pe plan profesional şi sentimental) pentru viitorul compozitorului.

S-a întâmplat ca un iscusit impresar – Domenico Barbaia – să asiste la spectacolul de la Teatrul San Carlo şi să sesizeze că este vorba, într-adevăr, de un muzician cu un viitor strălucit. Prin el va primi Bellini angajamentul de a compune o nouă operă (a treia) pentru Teatrul Scala din Milano şi după şapte ani de studii şi creaţii muzicale la Napoli, să hotărască a părăsi oraşul tinereţii sale.

Despre anul care a trecut între premiera operei *Bianca şi Fernando* şi primăvara anului 1827 – când compozitorul ajunge la Milano –, biografii nu transmit nici un fel de informaţii asupra activităţii sale creatoare. Un singur amănunt se strecoară în scrierile lor şi anume faptul că tânărul muzician revine pentru scurtă vreme (doar o săptămână) la Catania pentru a-şi revedea familia (după şapte ani de despărţire). La Milano a fost aşteptat de compozitorul Severio Mercadante[1] (avizat de maestrul Zingarelli), cu al cărui ajutor Bellini se va instala într-o pensiune cunoscută, plasată în cartierul Santa Margherita din apropierea celebrului teatru milanez. Şi tot datorită recomandării lui Zingarelli, el va ajunge să cunoască şi să colaboreze cu un apreciat poet din Genova – Felice Romani – cel care în viitor îi va fi libretist consultant. Despre impresiile pe care nou-venitul muzician le-a făcut lui Romani va scrie peste puţină vreme soţia acestuia: „...Vorbind, părea că faţa i se luminează de o strălucire interioară, că se aprinde de un foc care sfârşea prin a contamina şi pe cel care stătea să-l asculte. Şi tocmai această ardoare a topit gheaţa olimpiană a poetului. Târât de acel torent plin de entuziasm, el a coborât de pe piedestalul său şi a acordat de bunăvoie colaborarea sa tânărului catanez“[2]. Peste opt ani va face şi poetul Romani o impresionantă descriere muzicianului în „Gazzetta Piemontese“ din octombrie 1835 (la o săptămână după moartea lui): „Nimeni nu a pătruns ca mine în ascunzişurile misterioase ale acestei nobile inteligenţe şi nu a zărit izvorul din care ţâşnea scânteia care-l inspira... Numai eu am citit în sufletul acela poetic, în inima aceea pasionată, în mintea aceea doritoare de a zbura dincolo de sfera în care îl îngrădeau atât normele şcolii, cât şi servilitatea imitaţiei. Mi-am dat seama că pentru el era nevoie de o altă dramă, de o altă poezie, foarte diferită de cea pusă în circulaţie de prostul gust al timpului, de tirania cântăreţilor şi de nepăsarea poeţilor care scriau pentru teatre, sau de aceea încă mai mare a compozitorilor“[3].

Piratul, operă în două acte – compusă pe un libret în care Felice Romani s-a inspirat din scrierile lui T.C. Maturin şi Walter Scott – este lucrarea care a deschis una dintre cele mai constante dintre colaborările dramatico-muzicale ale istoriei operei italiene, pentru că următoarele creaţii ale lui Vicenzo Bellini cu excepţia ultimei – *Puritanii* – vor avea la baza lor textele lui Romani.

---

[1] S. Mercadante (1795-1870) – absolvent şi el al Colegiului San Sebastiano din Napoli, la a cărei direcţie va succeda după moartea lui Zingarelli.
[2] Francesco Pastura: *Bellini – romanul vieţii*. Ed. Muzicală, Bucureşti, 1868, p. 91.
[3] *Ibidem*, p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

Titlul acestei prime creaţii – *Piratul* – ce ilsutrează gândirea noului cuplu artistic (şi a treia din ordinea operelor compuse de Bellini) gravitează mai mult în jurul unei dramei, pe care o trăieşte eroina (Imogena – voce de soprană), aşa cum fusese cu un an în urmă şi cea de a doua operă a compozitorului (*Bianca e Fernando*). Pentru a salva viaţa tatălui ei, rege al Caldorei (nume inventat pentru un ţinut de pe pământul Siciliei) – închis şi condamnat la moarte – ea este cea care acceptă să se căsătorească cu învingătorul lui, deşi era logodnica unuia dintre cei mai credincioşi partizani ai tronului (Gualtiero, conte de Montaldo – tenor). Soarta va face ca după ce acesta este exilat de noul conducător şi e nevoit să părăsească insula (înrolat într-un grup de piraţi) să ajungă din nou pe malul Caldorei, printre supravieţuitorii azvârliţi de valuri în urma naufragiului suferit de vaporul pe care erau îmbarcaţi. Aceasta era situaţia ce precede acţiunea propriu-zisă a operei (prezentată de libretist sub forma unui prolog, când cei doi foşti logodnici se reîntâlnesc imediat după naufragiu, datorită faptului că Imogena aleargă să ajute la salvarea naufragiaţilor. Surprinşi de soţul şi tatăl copilului ei, Imogena va asista la lupta dintre taberele celor doi bărbaţi de care viaţa ei era legată (oşteni şi piraţi), la înfrângerea celor naufragiaţi şi căderea lor în prizonierat. Momentul în care învingătorul îşi recunoaşte rivalul şi-l provoacă la duel, aduce cel de al doilea val de suferinţe al dramei (actul II), pentru că soţul ei, învingătorul în luptă, va fi ucis, „piratul" – condamnat la moarte de către locuitorii Caldorei, iar Imogena sfârşind prin a înnebuni de suferinţă. Un sfârşit romantic – asemănător celui trăit de eroina lui Shakespeare (Ofelia) sau de eroina lui Goethe (Margareta) – tălmăcit de numeroşi compozitori prin muzica lor. Celebru va rămâne şi modelul pe care îl va lăsa Donizetti în opera sa *Lucia de Lammermoor*, a cărei premieră s-a întâmplat să fie programată a doua zi după moartea lui Bellini – aşa cum s-a mai semnalat – , ca un semn de legătură istorică între începutul gloriei celor doi creatori ai romantismului italian.

Deşi destul de rar prezentată astăzi pe scenele operelor – şi astfel prea puţin cunoscută – , cea de a treia operă creată de Bellini rămâne deosebit de reprezentativă pentru limbajul compozitorului. De la prima pagină a partiturii (preludiul orchestral) în care orchestraţia este angajată în sugerarea furtunii dezlănţuite pe mare (programatism ce nu exclude intenţia compozitorului de a fi anunţat şi intensitatea tragismului final) şi până la ultima ei măsură, dramaturgia muzicală prezintă o evidentă eliberare a compozitorului de dictatura cântăreţilor, cântul său părând a ocoli orice accent îndreptat spre demonstraţia vreunei performanţe vocale. Compozitorul cultivă de la bun început, cu predilecţie, stilul declamatoric „arioso", fără ca această cale să excludă vibraţia lirică a ariilor. În această privinţă, a valorificării unei forme specifice stilului *bel-canto*, Bellini a avut meritul de a fi imprimat ariei o caracteristică sinceritate emoţională şi un firesc muzical ce ocoleşte efectele exterioare intrate în practică, fluenţă expresivă ce a primit de la prima reprezentaţie (din 27 octombrie 1827) adeziunea publicului milanez. Aplauzele care au izbucnit după cavatina lui Gualtiero şi cu deosebire finalul ariei Imogenei (ambele în primul act) în care momentele

Scanned with OKEN Scanner

cântate alternează cu cele declamate, fără a rupe fluenţa melodică, au declanşat aplauze prelungite în rândul cunoscătorului public al Teatrului Scala. Acelaşi entuziasm a manifestat publicul şi pentru frumuseţea unor coruri (primul fiind intercalat în muzica preludiului orchestral ce ilustra declanşarea furtunii şi disperarea victimelor ei), cel al piraţilor (din actul I) impunându-se ulterior ca piesă de sine stătătoare. Iar în ceea ce priveşte aria finală a eroinei (actul II) pe cuvintele „Col sorriso di innocenza" – arie precedată de o ingenioasă tânguire instrumentală (corn englez solo) „nici limba italiană nu dispune de termeni pentru a descrie însufleţirea ce a cuprins publicul din sală ce mă chema în scenă...", va scrie Bellini a doua zi după reprezentaţie unchiului Fertilo, document ce a devenit o sursă importantă de informaţie pentru biografii compozitorului. Într-adevăr, adeziunea publicului din Milano însemna pe atunci „o adevărată diplomă de cetăţean de onoare pentru un compozitor", după cum declara Francesco Pastura (director al muzeului Bellini din Catania) în monografia sa, *Bellini*, după trecerea a o sută treizeci de ani de la eveniment. Şi dacă postum i se va reproşa acestui compozitor catanez sărăcia limbajului orchestral, armonic sau contrapunctic – mijloace stilistice de care Bellini nu era deloc străin – , asemenea păreri par a fi contrazise de câteva argumente pe care le oferă partitura acestei a treia opere a sa. Meşteşugul orchestraţiei poate fi apreciat în plasticitatea cu care e transmisă furtuna de pe mare şi cea care bântuie în sufletele eroilor din desfăşurarea acţiunii scenice. În ceea ce priveşte măiestria contrapunctică a conducerii vocilor, Bellini – fără să fi fost un polifonist – face o demonstraţie de cunoaştere a acestei arte în realizarea cvintetului de la sfârşitul primului act, iar în privinţa limbajului armonic, acesta îşi demonstrează cu discreţie contribuţia la coloritul expresiv al muzicii, dar numai în măsura în care fluctuaţia melodică o cere, conform unei viziuni după care linia cântului trebuie să izvorască din sensurile textului poetic. Indiferent de criticile ce se vor aduce în legătură cu simplitatea stilului său, lui Bellini nu i se va putea contesta forţa expresivă a melodismului şi nici lipsa de coeziune dintre muzică şi poezie. Pe aceste trăsături particulare ale gândirii sale muzicale s-a sprijinit triumful *Piratului* său pe una din cele mai celebre scene ale lumii şi cu această „diplomă de onoare" cucerită prin succesul de sală şi de presă avut la Scala din Milano el va ajunge „muzicianul zilei", dorit şi invitat în toate cercurile aristocratice milaneze. Şi nu poate fi trecut cu vederea nici faptul că editura Ricordi are iniţiativa de a-i publica întreaga partitură, primele exemplare fiind trimise de tânărul compozitor familiei din Catania şi lui Florimo, colegul şi bunul său prieten din Napoli, pentru ca acesta să poată răspunde solicitării făcute de Teatrul San Carlo de a o pune în scenă. Dar în oraşul în care amintirea elevului Bellini era mereu vie, opera *Piratul* se va face cunoscută abia după ce această creaţie va primi şi adeziunea entuziastă a publicului vienez, reprezentaţia ei pe scena Teatrului Italian a metropolei austriece, la data de 25 februarie 1828, făcând „adevărată senzaţie", după cum relata Rubini compozitorului într-una din scrisorile sale. Peste trei luni, când montarea ei va fi terminată şi la Napoli, un nou succes

Scanned with OKEN Scanner

va fi pecetluit prin aplauzele familiei regale şi prin lacrimile bătrânului Zingarelli.

Să mai amintim şi de admiraţia pe care opera *Bianca şi Fernando* a cucerit-o între timp în repetatele reprezentaţii de pe scena Teatrului „Carlo Felice" din Genova? Este vorba de o reluare pentru care Bellini a făcut o nouă versiune, adăugând – printre alte modificări – şi un cor „al cărui început – scria compozitorul într-o scrisoare adresată lui Florimo – seamănă îndeaproape cu Adagio din *Sonata lunii* de Beethoven...", un cor de care autorul va fi foarte mândru – aprecia mai târziu Florimo în amintirile sale – dat fiind că acesta va fi reluat în două din creaţiile sale viitoare (în *Zaira* şi în *Norma*). Aceeaşi soartă va avea şi cavatina Biancăi, a cărei muzică modificată va fi preluată în fragmentul Allegro (pe cuvintele „Ah, bello, a me ritorna") ce urmează ariei „casta diva" din *Norma*.

Ocupat cu revizuirea acestei opere, ca şi cu punerea ei în scenă la noul teatru din Genova, nu a avut răgazul de a mai compune o nouă creaţie în acel an 1828. Asemenea eveniment nu va întârzia să survină, pentru că în anul 1829 el va da la iveală chiar două opere: prima – *La straniera* (Străina) – ca răspuns la onoarea pe care Scala din Milano i-a făcut-o prin solicitarea de a crea o nouă operă pentru stagiunea 1828–1829; a doua – *Zaira* – pentru teatrul din Parma.

Cine era „străina" îmbrăcată mereu în negru ce trăia într-o colibă din ţinutul Bretaniei? Era ea vrăjitoare? Pe asemenea întrebări se desfăşoară o acţiune tipic romantică ce are culminaţia în moartea eroului iubit de ea, când i se dezvăluie taina (ea fiind exilata regină, cu drepturi la tron). Premiera din 14 februarie 1829, ca şi următoarele numeroase reprezentaţii (cu această operă încheindu-se chiar stagiunea) a fost un nou triumf al compozitorului. Dintr-o scrisoare adresată de el lui Felice Romani, libretistul său, se poate desprinde starea sa de exaltare: „*Străina* – scria el – a depăşit cu mult *Piratul*. Toate piesele (tablourile, n. n.) fără excepţie, au fost aplaudate. Entuziasmul milanezilor depăşeşte tot ce s-ar putea crede. Eu am fost chemat la scenă de şapte ori, ca şi cântăreţii. Lucrurile au mers cum nu ne-am închipuit. Am atins cerul cu mâna..."

Din nefericire, nu acelaşi rezultat l-a avut următoarea operă – *Zaira*[1] – comandată lui Bellini de către autorităţile oraşului Parma pentru inaugurarea Teatrului Ducal. Subiectul inspirat libretistului Romani de celebra tragedie a lui Voltaire l-a impresionat pe compozitor (care a creat din nou muzică pe cât de sinceră pe atât de frumoasă), dar nu şi pe publicul din Parma, ceea ce a determinat un fiasco ce nu i-a umbrit însă nici elanurile şi nici reputaţia.

Mărturie în acest sens va rămâne succesul mare pe care l-a avut următoarea sa creaţie – opera *I Capuleti e i Montecchi* – compusă pentru Teatrul „La Fenice" din Veneţia în anul 1830. Intenţia sa de a folosi o mare parte din partitura *Zairei* (pentru a putea învinge timpul scurt solicitat de teatrul veneţian), a fost deosebit de greu de aplicat, având în vedere profunzimile textului shake-

[1] Zaira – o prizonieră creştină, sclavă a sultanului, care acceptă să se căsătorească cu el cu condiţia ca acesta să-i elibereze pe ceilalţi prizonieri. Ea va fi omorâtă de el, fiind bănuită de trădare.

Scanned with OKEN Scanner

spearian. Totuşi înrudirile care există între unele pagini ale muzicii celor două ultime creaţii ale sale apar ca o demonstraţie a felului în care i se manifesta gândirea muzicală, în sensul unei nedezminţite legături cu sensurile poeziei inspiratoare. „Opera maestrului Bellini, reprezentată ieri (11 martie 1830 – data premierei, n.n.) – relata cronicarul în „Gazzetta privilegiata" – a avut succesul cel mai uimitor şi mai fericit. Aclamaţii şi aplauze au răsunat mereu la începutul, mijlocul şi sfârşitul fiecărui act. Entuziasmul trezit de uvertură s-a amplificat încetul cu încetul şi a explodat, nu avem cuvinte să spunem cu ce forţă, la cavatina tenorului şi la finalul celor două părţi care formează actul prim şi care sunt pline de atâta frumuseţe şi noutate de idei, de cânt, de armonie... Dar scena şi marea scenă «a mormintelor», susţinută cu acea magică putere de Grisi (soprana Giuditta Grisi, n.n.) şi duetul dintre ea şi Carradori, ce urmează imediat după aceea, au reînnoit entuziasmul şi publicul nu s-a potolit până când maestrul şi cântăreţii nu s-au prezentat la sfârşitul spectacolului de cinci-şase ori în faţa cortinei...". Într-adevăr, forţa morală a subiectului, care cu ani în urmă inspirase şi lui Zingarelli capodopera vieţii sale (*Giulietta e Romeo*, reprezentată la Scala din Milano în 1796) a reuşit să inspire şi discipolului o muzică ce a entuziasmat într-atât publicul veneţian, încât o mulţime imensă de oameni, cu lampioane aprinse – relatează cronicarul menţionat – l-a condus pe tânărul compozitor până la locuinţa sa. Şi astfel, „*Zaira* – dezaprobată de Parma – a fost răzbunată de *Capuleţi*" – va scrie un secol mai târziu Francesco Pastura[1], compozitor şi muzicolog italian, fiu al Cataniei siciliene, ca şi Bellini. Încredinţat că această a şasea operă a sa îl va reprezenta peste vreme, el a decis să o dedice oraşului său natal. Pe coperta primei ei ediţii (legată în marochin roşu, cu marginile aurite – descrie Pastura în monografia sa *Bellini*[2] –) el a scris cuvintele: *Locuitorilor oraşului Catania – ce au încurajat cu generoasele lor manifestări pe concetăţeanul lor îndepărtat, ce se trudeşte pe arena muzicii şi care le dedică această operă ce a triumfat pe scenele Veneţiei – ca un semn al sufletului său recunoscător şi al afecţiunii lui frăţeşti – Vicenzo Bellini.*

În aceşti câţiva ani pe care Bellini i-a mai trăit în Italia, biografia sa înregistrează câteva amănunte ce nu pot fi trecute cu vederea. În primul rând înfiriparea şi cimentarea unei noi iubiri – cea pentru Giudita Turina (pe care a cunoscut-o la Genova), sentiment ce va dura cinci ani. Din aceeaşi perioadă este semnalată şi ameninţarea unor suferinţe fizice ce aveau să-l epuizeze (e vorba de o gastrită ce îi provoacă în ultimă instanţă o inflamaţie intestinală). În al treilea rând – evenimentul primei întâlniri cu Rossini, compozitorul care – după succesul obţinut cu *Wilhelm Tell* la Grand Opéra din Paris în anul 1829 – decisese să înceteze a mai compune şi-şi petrecea „eliberarea" într-o călătorie în Italia, în drum spre familia sa. În popasul făcut la Milano el a avut prilejul să asiste la o reprezentaţie cu opera *Piratul* şi, entuziasmat de particularităţile stilului ei, să

[1] Francesco Pastura, *op. cit.*, p. 196.
[2] *Ibidem*, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

dorească a-i cunoaşte autorul. Din vizita pe care acesta i-a făcut-o lui Bellini la pensiunea din cartierul Santa Margherita, din emoţiile trăite de Bellini şi schimbul de impresii ce a avut loc între cei doi muzicieni, celebră a rămas declaraţia pe care Rossini a făcut-o celui mai tânăr: „*Dumneata începi din locul unde ceilalţi sfârşesc*“, părere pe care o avusese, de altfel, şi Donizetti cu ani în urmă. Cu toate acestea, cele câteva opere pe care Bellini le va mai compune în puţinii ani ce-i mai are de trăit – *Somnambula, Norma, Puritanii* – vor depăşi tot ce până atunci compusese şi declanşase admiraţia celor doi iluştri compozitori ai romantismului italian şi universal, alcătuind realizările maturităţii sale creatoare.

Anul 1831, ce a urmat, se impune ca deosebit de rodnic – numeric şi valoric – în ceea ce priveşte creaţia lui Bellini. A fost anul în care el a compus una după alta două opere a căror valoare va contribui în mare măsură la nemurirea numelui său – *Somnambula* şi *Norma* – contrazicând destăinuirea pe care o făcuse cu ani în urmă într-o scrisoare adresată unui prieten din Palermo, scrisoare pe care Arthur Pougin a citat-o în monografia sa, *Bellini* (pag. 73–74): „Deoarece mi-am propus să scriu doar câteva partituri, *niciodată mai mult de una pe an* (s.n.) – mărturisea compozitorul – am reuşit să-mi concentrez eforturile...“ Este anul în care începe o nouă etapă în evoluţia sa, etapa în care compozitorul e văzut ca un idol romantic, asemănător celui ilustrat de Lord Byron, poetul care părăsise viaţa cu şapte ani în urmă.

Somnambula – a cărei premieră a avut loc la 6 martie 1831, în sala teatrului „Carcano“ din Milano – este o melodramă muzicală inspirată de libretul lui Felice Romani, pe un subiect ce urmăreşte din nou desfăşurarea nenorocirilor trăite de o eroină, de data aceasta o somnambulă – aşa cum anunţă şi titlul. De la pregătirile ce se fac pentru nunta ei cu un tânăr fermier dintr-un sat din Elveţia (actul I), până la scena finală al celui de al doilea act (şi ultimul), acţiunea este condusă de faptele pe care ea le săvârşeşte în stare de inconştienţă, totul terminându-se cu un nescontat *happy end*. O acţiune ce a inspirat celor doi creatori – libretist şi compozitor – imagini puternic contrastante, determinate toate de starea eroinei. Contrastul se impune pe plan mare (între scenele extreme ale operei – ce oferă un cadru idilic – şi scenele interioare lor), cu o continuă ţesătură de intrigă şi mister, ca şi în atitudinile personajelor, doar aparent justificate. Domină intriga, ce declanşează situaţii cu mare încărcătură emoţională, culminând cu momentul în care eroina încearcă să treacă apele unui râu pe marginea unui podeţ nesigur, în faţa mulţimii de săteni ce imploră cerul să-i ajute a nu aluneca şi a putea ajunge la capăt. Este momentul în care se descoperă adevărul – trezirea în ambianţa de recunoaştere a nevinovăţiei ei – când ea revine la imaginea de puritate a începutului, contrastul ideatic impunând – ca în simfoniile clasice – triumful binelui şi al armoniei.

Această acţiune, sprijinită pe imagini contrastante, a favorizat atât realizarea unei luminozităţi idilice poetic-muzicale (reflectată în momente corale, în duetul eroilor şi în celebra arie a lui Elvino când dăruieşte iubitei inelul de logodnă cu cuvintele „Prendi l'anel ti dono“), cât şi a unei vibraţii dramatice

Scanned with OKEN Scanner

de mare intensitate în desfăşurarea acţiunii centrale, cu culminaţie emoţională în şi mai celebra arie a eroinei ce-şi cântă iubirea (scena finală). Şi de data aceasta Bellini face o demonstraţie de măiestrie melodică, ca mijloc stilistic primordial în ierarhia mijloacelor de expresie menite să transmită ideile textului poetic. „Suntem încă buimăciţi de amploarea aplauzelor, a strigătelor, a zgomotelor, a aclamaţiilor – scria în cronica sa, imediat după premieră, corespondentul ziarului „L' éco". Rar mai pot fi întâlnite astfel de aplauze. Maestrul şi cântăreţii au fost chemaţi, nu putem şti dacă de douăsprezece, de cincisprezece sau de douăzeci de ori, pe scenă – adăuga el, terminând cu cuvintele: „Bellini şi-a întărit şi mai mult renumele". Şi dacă astăzi această operă care „i-a întărit şi mai mult celebritatea" nu este decât rareori montată, corurile şi cu deosebire ariile desprinse din muzica ei rămân mărturia unei forţe melodice pe care nu toţi interpreţii reuşesc să o înţeleagă şi să o transmită, însuşire ce justifică înscrierea frecventă a acestora în repertoriul concertant şi mai ales în repertoriul de concursuri.

Mai reprezentativă pentru sensibilitatea şi harul compozitorului, ca şi pentru opţiunea pentru primordialitatea elementului melodic în stilul său artistic, va fi cea de a doua operă compusă de el în anul 1831 – opera *Norma*.

Comandată pentru a inaugura stagiunea carnavalului, pe scena Teatrului Scala din Milano, la data de 26 decembrie 1831, cuplul Felice Romani – Bellini s-a hotărât cu greu în ceea ce priveşte alegerea subiectului pentru noua lor creaţie, conştient fiind de importanţa evenimentului şi de onoarea ce li s-a făcut. Opţiunea lor s-a oprit într-un târziu asupra celui din tragedia „Norma" (sau „Infanticidul") de Alexandre Soumet, reprezentată cu un răsunător succes la Teatrul Odéon din Paris în primăvara aceluiaşi an. Cu asigurarea unor interpreţi de mare prestigiu (în primele roluri avându-i pe soprana Giuditta Pasta şi pe tenorul Domenico Donzelli), Bellini a pornit lucrul la 1 septembrie cu mare entuziasm, reuşind să termine în câteva zile uvertura şi corul introductiv. Pentru muzica celor două acte pe care a fost structurată noua operă, există mărturii care atestă faptul că ea a fost creată de către compozitor în liniştea unei pitoreşti localităţi aflată în împrejurimile Cremonei. Subiectul reînvie un moment din victorioasa istorie a cuceririlor romane, anume cel în care oştile luptătorilor cuceresc pământul Galiei. Printre localnicii refugiaţi în desişul codrilor se află şi druizii (preoţi gali), ce aveau drept conducător pe marele preot, tatăl primei preotese a templului (Norma). Frumuseţea ei atrăsese dragostea proconsulului roman, legătură din care se vor naşte doi copii, despre a căror existenţă nici tatăl lor nu ştie. Aceasta este situaţia la începutul primului act, când Polione (proconsulul roman) revine în secret pe meleagurile unde trăiesc druizii, dar nu pentru a o reîntâlni pe Norma, ci mânat de sentimentul ce-l are pentru o altă tânără vestală druidă (Adalgiza). În noaptea în care marele preot cheamă la rugăciune druizii înainte de a porni la luptă împotriva invadatorilor şi în care Norma – acompaniată în surdină de către o formaţie corală cu o rară expresivitate – invocă zeii pentru a opri o nouă confruntare cu romanii (în fruntea cărora se afla tatăl copi-

Scanned with OKEN Scanner

ilor ei), are loc şi întâlnirea dintre Polione şi Adalgiza, moment ce decide hotărârea tinerei vestale de a-l urma. Chemarea marelui preot (voce de bas), rugăciunea Normei (celebra arie *Casta diva*), declaraţia de dragoste pe care proconsulul roman o face Adalgizei, fericirea acesteia când solicită Normei (ca primă preoteasă a templului) eliberarea ei de jurământul de credinţă, duetul celor două femei care nu ştiau că iubesc acelaşi bărbat, ca şi terţetul final (un tulburător moment al acţiunii în care are loc întâlnirea dintre cele două femei îndrăgostite şi proconsul, dezvăluind eroinei adevărul) se succed dramatic cu mereu crescândă forţă emoţională.

Cel de al doilea act se va petrece în camera Normei unde ea nu-şi găseşte liniştea. Să-l omoare pe Polione? Să-şi omoare copiii? Va învinge însă puterea binelui, ea chemându-şi rivala pentru a-i încredinţa taina şi copiii ei, iar tânăra vestală hotărând să-şi sacrifice şi ea dragostea. Din acest colţ al luminii sufleteşti, se trece la o scenă profund contrastantă, cea a ceremoniei din jurul altarului sacru, în care druizii primesc răspunsul zeilor şi hotărăsc pornirea la luptă împotriva cuceritorilor. Este momentul în care Polione, revenit pentru a-şi decide iubita să-l urmeze, e prins, recunoscut şi condamnat la moarte prin ardere pe rug. El primeşte senin condamnarea, încredinţând Normei viaţa tinerei vestale (duet), iar Norma dezvăluind tuturor taina vieţii ei, încredinţându-şi copiii marelui preot şi primind cu seninătate aceeaşi condamnare sălbatică.

Romantismul acestui deznodământ, cu purificarea sentimentelor până acum contrastante atât pe plan mare (druizi-romani), cât şi pe cel restrâns dintre eroii dramei, a prilejuit compozitorului o demonstraţie de dramaturgie muzicală, sprijinită în principal pe forţă şi cursivitate melodică.

Din scrisorile pe care el le-a adresat lui Florimo reiese marea importanţă pe care a dat-o textului literar şi versificaţiei lui. Aşa se explică şi faptul că el s-a oprit pentru multă vreme la colaborarea cu Felice Romani, cel mai talentat dintre libretiştii timpului. „Dă-mi versuri frumoase şi eu îţi voi da muzică bună" – îşi va mărturisi el dependenţa de izvoarele poetice, într-una din scrisorile trimise lui Florimo. Din calităţile pe care le aveau acţiunile şi gândurile eroilor unei drame îşi trăgeau seva şi melodiile sale „mai îndelungi faţă de tot ce s-a mai scris până la el în acest gen" (după cum aprecia Verdi într-o scrisoare adresată lui C. Bellaigue, la 2 mai 1898), şi cu o arcuire ce tindea spre eliberarea ei de simetria caracteristică tradiţionalei „arii da capo". În această privinţă – a cursivităţii melodice – rugăciunea pe care Norma o înalţă în primul act al operei („Casta Diva") rămâne un strălucit exemplu de gândire novatoare în ceea ce priveşte firescul exprimării melodice. Verdi nu va fi străin de acest tulburător model de sinceritate creatoare (în acest sens exemplul la care s-au oprit majoritatea comentatorilor operelor verdiene a fost cel al rugăciunii eroinei din actul al doilea din opera *Forţa destinului*, uitând că asemenea exemple vor abunda în ultimele creaţii ale ilustrului compozitor italian). Frumuseţea şi emanciparea liniei melodice din limbajul lui Bellini l-a impresionat pe Wagner, viitorul adept al „melodiei infinite", mărturii în acest sens rămânând nu numai în scrisul său,

Scanned with OKEN Scanner

dar şi în faptul că el a fost cel ce a ales opera *Norma* pentru a fi reprezentată la deschiderea operei din Riga, într-o vreme în care creaţiile lui Meyerbeer, Rossini sau Donizetti cunoşteau o mare răspândire. „Admir în *Norma* bogăţia şi forţa inspiraţiei melodice, unită cu un profund realism al pasiunilor cele mai intime" vor fi cuvintele prin care el îşi va argumenta alegerea făcută.

Un specific suflu romantic va înrudi şi melancolia lui Chopin cu cea a lui Bellini, exprimată pe întinsuri melodice detaşate de modelele tradiţiei („melodii lungi, lungi, lungi" – cum va încerca Verdi să le caracterizeze). Opera *Norma* oferă asemenea momente de înrudire, unul din exemple fiind durerosul cânt al violoncelilor ce pregăteşte scena trăită de Norma în faţa copiilor ei dormind, melancolie ce dă muzicii intensitatea unei vibraţii romantic-contemporane, conferindu-i – alături de trăsăturile ei neoclasice cu rădăcini în gândirea lui Gluck – un anumit loc în evoluţia operei. Şi nu numai în ariile izvorâte din sentimentele purtate de eroi îşi demonstrează Bellini identitatea creatoare şi bogăţia fanteziei melodice, sinceritatea comunicării sale din demersul artistic pătrunzând şi în momentele ce înlănţuie desfăşurarea scenică (recitative, dialoguri), ceea ce contribuie la particularizarea stilului său faţă de cel al tradiţiei sau al contemporanilor săi. În acest sens, al rolului pe care Bellini l-a avut în istoria stilului vocal din evoluţia operei, Celleti a lăsat o preţioasă evocare, considerându-l a fi fost „primul compozitor italian care a reuşit cu deplin succes reconcilierea unora dintre tradiţiile stilului *bel canto* şi modalitatea modernă a expresiei". Desigur că publicul de azi poate plasa cu greu limbajul lui printre cele ce au avut un rol înnoitor, deşi sorgintea spiritualităţii sud-italiene (sicilian, napolitan) şi caracterul „concertant" al ariilor sale nu ocolea evidenţa unor trăsături de identificare. Nici faptul că Bellini nu trata diferit exprimarea eroilor săi (buni sau răi), nu pare a fi fost observat, totul pornind în creaţia sa de la natura unui sentiment, indiferent dacă acesta era exprimat de un personaj cu acţiuni reprobabile sau de unul ce întruchipa calităţi ideale. Aceeaşi viziune o are gândirea sa dramaturgică şi în ceea ce priveşte manifestările unui acelaşi personaj, care poate înduioşa la un moment dat prin intensitatea lirismului purtat de cântul său, pentru ca în alte condiţii să surprindă prin tonuri energice ce izvorăsc din sentimente mai puţin morale. O asemenea concepţie colorează convingător şi manifestările eroinei din opera *Norma*, atunci când ea e condusă de dorul răzbunării (împotriva cotropitorilor romani, împotriva conducătorului lor – care era tatăl copiilor ei).

Dar tonul energic, clamând dreptatea şi victoria ei, răsună – cu un patetism neatins încă de opera italiană – şi în momentele de elan eroic al Galilor învinşi, suflu nou ce poate fi pus în legătură cu ambianţa cunoscută de Bellini din timpul alăturării sale la gruparea Carbonarilor din Napoli şi a participării pe care el a avut-o la mişcarea revoluţionară locală din anul 1820. Din acest punct de vedere edificator rămâne corul druizilor din primul act al operei, ale cărui elanuri eroice au fost purtate de publicul milanez până târziu pe străzile oraşului, „asemenea unei adevărate Marseilleze italiene" – după cum relatează presa

Scanned with OKEN Scanner

vremii. Din nou o rază ce porneşte de la Bellini, rază ce va lumina peste numeroase momente corale din operele lui Verdi.

Peste suflul eroic ce dublează acţiunea lirică din această creaţie, peste pasiunile ce conduc destinele eroilor principali, domină religiozitatea galeză şi manifestările ei cultice, într-o ambianţă ce are pădurea drept lăcaş de rugăciune şi vâscul drept simbol sacru, decor cu rădăcini în fondul miturilor istorice ce au inspirat nenumărate realizări din arta clasică şi romantică. Cântul colectiv se impune din momentul în care se ridică cortina, impresionând prin acţiunea lui ceremonial-religioasă până la ultima pagină a partiturii (ceremonialul din jurul rugului). Peste sentimentul iubirii – aşa cum acesta e dezvăluit cu mare forţă expresivă în duetul şi terţetul ce încununează muzica primului act, peste avântul eroic intonat coral cu intensitate crescândă, misterul religios pluteşte şi învăluie acţiunea scenică într-o împletire ce a inspirat compozitorului melodii de o rară frumuseţe, de la sublima rugăciune a Normei (actul I) până la muzica ce ilustrează purificarea celor doi eroi prin iertarea şi tragismul ispăşirii lor finale.

Despre impresia pe care a făcut-o publicului prima reprezentaţie a acestei opere „simplă şi complexă, candidă şi tulburătoare" – după cum o prezintă criticul şi muzicologul italian Guglielmo Barblan în studiul său „Storia dell' Opera" – Bellini a scris prietenului său Florimo câteva informaţii „sub impreisa durerii" – aşa cum mărturisea el într-o scrisoare datată 26 decembrie 1832 (data premierei): „Un fiasco, un adevărat fiasco". Într-adevăr, lansarea acestei creaţii a cunoscut soarta pe care a avut-o şi capodopera lui Rossini (*Bărbierul din Sevilla*), pentru că nu va trece decât o singură zi şi reluarea ei pe scena Teatrului Scala – pe care triumfaseră de curând operele sale *Piratul, Străina, Somnambula* – să reuşească a apropia publicul de inovaţiile gândirii compozitorului, cea mai evidentă şi mai contestată dintre acestea fiind deplasarea tradiţionalului final concertant al primului act (care până atunci aducea pe scenă toate personajele, corul, figuraţia) în actul al doilea şi ultimul. Reconfortat, el va declara în scrisorile pe care le va trimite ulterior părinţilor, colaboratorilor şi prietenilor săi faptul că recunoaşte în *Norma* cea mai reprezentativă dintre operele sale.

Între opera *Norma* şi următoarea creaţie a anului 1833 (*Beatrice di Tenda*), Bellini a făcut o prelungită călătorie în Catania, oraşul său natal. Îl chema dorul de acasă. Dar drumul către Sicilia trecea prin Napoli şi călătorul care-şi trăia cu intensitate voluptatea unei vacanţe a avut răgazul să se oprească un timp şi în oraşul tinereţii sale. Primit cu onoruri, găzduit la Colegiul de muzică unde învăţase cu ani în urmă, el a avut prilejul să asiste la reprezentaţia operei *Capuleţii şi Montechii* (montată omagial) şi să răspundă invitaţiilor oficiale (printre care şi cea a palatului regal). Dar bucuria sa supremă a fost cea de a-şi fi putut regăsi vechii prieteni şi de a-l fi putut revedea pe Zingarelli, bătrânul său maestru, căruia îi adusese în dar partitura operei *Norma* (dedicată lui), de curând tipărită de Editura Ricordi.

Scanned with OKEN Scanner

A urmat apoi călătoria către Sicilia întreruptă la Messina, unde i s-a făcut surpriza de a fi fost aşteptat de o mulţime de catanezi (în frunte cu tatăl său, Rosario Bellini) şi unde a avut prilejul să asiste la spectacolul cu opera sa *Piratul*, montată în cinstea sa. În sfârşit, se apropia şi revederea oraşului şi casei natale. Diligenţa care îl purta a fost primită în piaţa centrală în sunetele marşului din *Piratul* – devenit celebru – şi în aclamaţiile publicului, emoţiile călătoriei culminând în braţele mamei sale, Agata Bellini. Sărbătorit timp de o lună, oficial sau prin casele vechilor prieteni, Bellini se va desprinde cu greu de oraşul copilăriei, pentru a putea răspunde şi invitaţiei făcute de Palermo, capitala insulei. Mereu însoţit de Florimo, colegul, prietenul şi cel mai important dintre primii săi biografi, el a continuat să fie sărbătorit prin noi manifestări, din rândul cărora o nouă reprezentare a operei *Capuleţii şi Montechii* la Teatrul Regal al oraşului l-a impresionat în mod deosebit. În ziua de 23 aprilie 1832 va părăsi şi capitala Siciliei, moment ce a marcat despărţirea sa definitivă de pământul insular natal. La Napoli se va despărţi pentru totdeauna şi de Florimo, prietenul tinereţii care-l întovărăşise în întreaga călătorie, aşa cum acesta va transmite mai târziu în scrierile sale: „Atunci l-am îmbrăţişat pentru ultima oară".

Cu un popas la Roma – unde s-a reprezentat opera *Străina* şi unde a primit un inel de aur din partea Papei – , apoi altul la Florenţa, unde a avut prilejul să asiste la opera sa *Somnambula*, de curând montată, Bellini a revenit în sfârşit în liniştea locuinţei sale din Milano la 1 iulie 1832.

Toamna ce a urmat a fost marcată de căutările unui subiect pentru o nouă operă, comandată de data aceasta de Teatrul „La Fenice" din Veneţia, care au condus la prelungite divergenţe de păreri între el şi libretistul Felice Romani. Abia către sfârşitul iernii s-a putut ajunge la reluarea colaborării lor – de altfel ultima – al cărei rod a fost o realizare mai puţin închegată, opera *Beatrice di Tenda*. Inspirat de tragedia lui Tibalde Florea, subiectul – sprijinit pe fapte autentice – reînvia o tragedie trăită cu patru secole în urmă la castelul ducelui Filippo di Milan, victimă fiind soţia acestuia (Beatrice, contesă di Tenda) singura persoană nevinovată din lanţul de intrigi ţesute la curtea milaneză. Judecată pentru un adulter înscenat şi condamnată la moarte, ea va păşi neputincioasă spre eşafod, rostind cuvinte de iertare pentru cei ce i-au curmat viaţa. Nici libretul şi nici dramaturgia muzicală nu au avut calităţile şirului de realizări din trecut. Conflictul dintre libretistul-poet şi compozitor, cu prelungite întreruperi în munca de creaţie şi-a lăsat evidente urme în noua lor realizare, premiera din 16 martie 1833, ca şi următoarele reprezentaţii de pe scena teatrului veneţian, fiind de data aceasta o suită de eşecuri. În corespondenţa purtată cu familia şi câţiva prieteni, Bellini şi-a numit noua operă „nefericita mea Beatrice", conştient fiind de slăbiciunile ei, dar şi de frumuseţea muzicii pe care o compusese, calitate ce va justifica ulterior o reluare a ei sporadică pe scenele teatrelor italiene.

Scanned with OKEN Scanner

A urmat invitaţia de a monta câteva din operele sale la Londra, chemare ce a contribuit la atenuarea amprentei pe care o lăsase în dispoziţia sa atât de anevoioasa muncă la creaţia operei *Beatrice di Tenda*, cât şi insuccesul ei. Ajuns în capitala Angliei – după două săptămâni de călătorie (cu popas la Paris) – Bellini a fost pus în faţa unei fericite surprize; afişele anunţau deja spectacolul din acea seară cu *Somnambula* la teatrul „Drury Lane", rolul principal fiind interpretat de Maria Malibran, una dintre celebrele soprane ale timpului. Cu această intrare strălucitoare în lumea artistică britanică, el devine oaspetele de onoare al aristocraţiei şi al melomanilor londonezi, operele ce urmau să fie montate şi reprezentate la King' Theater (*Piratul*) sau la Teatrul Italian (*Norma*) fiind adevărate succese, aclamaţiile şi aplauzele contrazicând zvonul despre temperamentul rezervat al publicului britanic. „Triumful ei (al *Normei*, n.n.) a depăşit dorinţele Giudittei Pasta (protagonistă) şi speranţele lui Bellini (dirijorul orchestrei şi al corului)", nota unul dintre cronicari în presă imediat după seara spectacolului. Într-adevăr, după succesul de la Teatrul Italian, *Norma* a fost reprezentată şi la King's Theater. Spectacolul a atras atenţia reginei (soţia regelui George al IV-lea), care l-a primit pe Bellini şi i-a dăruit un inel de mare valoare. Vor trece trei luni până se vor sfârşi pregătirile pentru reprezentarea operei *Capuleţii şi Montechii*, muncă deosebit de pretenţioasă având în vedere că era vorba de un spectacol a cărei sursă pornea din gândirea lui Shakespeare.

După două luni de răsunătoare succese la Londra (aprilie-iulie 1831), Bellini părăseşte capitala Angliei. „La sfârşitul lunii iulie voi pleca spre Paris, unde cred că voi rămâne până la 20 august" – îşi anunţa el impresarul, nebănuind că Parisul îl va reţine până în ultima zi a vieţii.

Ajuns la Paris într-un moment de vacanţă (la 16 august 1833), Bellini a avut răgazul să se odihnească şi să-şi pună ordine în gânduri şi planuri.

Prima dintre ofertele primite de a compune o nouă operă a fost cea a Teatrului Italian, unde câteva dintre creaţiile sale (*Somnambula* – în anul 1831, *Piratul* şi *Străina* – în anii următori) fuseseră montate şi prezentate cu mare succes. Între timp, Bellini a avut prilejul să fie introdus şi în lumea aristocraţiei pariziene, datorită unei recepţii oferite de ambasada Angliei în Franţa. „Am fost prezentat de ambasadoarea Angliei, pe care am cunoscut-o la Londra, celor mai distinse persoane aflate la Paris... Am putut cunoaşte, aşadar, într-o singură seară, tot ceea ce era mai onorabil şi-mi putea fi mie de folos" – continuă el informaţiile într-o scrisoare trimisă familiei. Desigur că acest fericit eveniment a prilejuit apoi un lanţ de relaţii cu scriitorii, pictorii şi muzicienii vremii, preţuire ce a fost întărită de reprezentaţia operei *Piratul* (cu care s-a deschis stagiunea 1833–'34 a Teatrului Italian). Acesteia i-a urmat nu după multă vreme şi reprezentarea în premieră pariziană a operei *Capuleţii şi Montechii*, un nou succes ce l-a determinat pe compozitor – mereu dornic de a se întoarce în Italia – să-şi prelungească şederea în capitala Franţei. „Nu cred că aş putea renunţa la scumpa mea Italie, care m-a văzut crescând, m-a hrănit... şi-mi va fi veşnic scumpă" – transmitea el din nou celor de acasă.

Scanned with OKEN Scanner

Cu această nostalgie în suflet, dar încurajat de prețuirea unanimă ce i se arăta, Bellini a pornit cu entuziasm munca la noua creație, nebănuind că aceasta va fi ultima dintre operele sale. Pentru a se apăra de invitații și de eventuale întreruperi ale lucrului, el a acceptat propunerea făcută de unul dintre admiratorii săi de la Londra de a locui un timp în vila pe care acesta o avea la Puteaux.

Acolo, în liniștea unei locuințe însorite, a prins formă și s-a definitivat una dintre cele mai reprezentative dintre realizările sale, opera *I puritani* (Puritanii), inspirată de celebrul roman „Puritanii din Scoția" de Walter Scott. Ca libretist a fost ales contele Carlo Pepoli, poet italian cu idei liberale, refugiat în Franța după participarea sa la mișcarea revoluționară de la Romagna din anul 1831.

Subiectul reînvia unul din momentele pe care istoria Angliei le-a trăit în perioada confruntărilor ce au avut loc între armata lui Cromwell (alcătuită din puritani) și partizanii familiei Stuart (cavalerii regaliști), acțiunea petrecându-se în apropierea portului Plymouth (secolul al XVII-lea). Fără a fi vorba de o frescă literară a cauzei pentru care au luptat puritanii, libretul preia din trecuta pagină a istoriei Angliei implicația pe care aceasta a avut-o în viața unor personaje ce aparțineau ambelor grupuri. Iubirea – din nou iubirea – este sentimentul sub al cărui semn se țese intriga ce amenință firescul desfășurării acțiunii scenice, urmărită într-o viziune vibrant romantică, dar condusă către un deznodământ specific clasic. Romantică este fermitatea ideii pentru care fiecare dintre personajele adverse luptă, ca și intensitatea sentimentului de iubire ce înlănțuie și poartă în nesiguranță soarta cuplului de îndrăgostiți. Romantică apare și ambianța în care se fac pregătirile de nuntă din zorii zilei, cu sugerarea orchestrală a unui răsărit de soare ce anunță puritatea fericirii (actul I) sau cu amenințătoarea furtună ce învăluie nenorocirea eroilor (actul III), dar profund clasică se impune prin tratarea deznodământului, care dă relief victoriei binelui asupra terorii. Pornind pe manifestarea înțelepciunii ce face posibilă căsătoria dintre cei doi tineri care fac parte din tabere adverse (ea fiind fiica guvernatorului puritan, el – cavaler regalist) și trecând prin situații ce pun în conflict sentimentul onoarei cu cel al iubirii, autorii urmăresc și conduc tema către o rezolvare ce pledează pentru valorile supreme ale acțiunilor omenești.

Asemenea împletire de situații (ce începe și sfârșește impunând suprema forță a înțelepciunii și a iubirii) i-a prilejuit lui Bellini manifestarea unei dramaturgii muzicale ce-i dă dreptul la un loc de recunoscută însemnătate în istoria operei. Melodia continuă să fie exponentul principal în exprimarea sa artistică, mereu determinată de o metodă de creație pe care compozitorul o formulase cu ani în urmă într-o scrisoare pe care Arthur Pougin – unul dintre cei mai importanți dintre biografii și comentatorii creației sale – a citat-o în monografia sa[1]: „Studiez cu atenție caracterul personajelor, pasiunile care predomină în firea lor, sentimentele ce-i animă. Odată acestea bine pătrunse, mă situez în locul

[1] Arthur Pougin, *Bellini – sa vie, ses oeuvres*, Paris, 1868, pag. 73-74.

Scanned with OKEN Scanner

fiecăruia din ele şi încerc să simt şi să exprim veridic ceea ce ele trăiesc şi exprimă... Închis în camera mea, *încep să declam fiecare rol în parte* (sublinierea noastră) cu toată participarea şi pasiunea: observ pe cât se poate inflexiunile vocii mele, ritmul mai precipitat sau mai larg al debitului verbal în fiecare circumstanţă, în fine – accentele şi tonul expresiei pe care natura o oferă omului pentru exteriorizarea pasiunilor sale şi caut motive şi ritmuri muzicale proprii comunicării către ceilalţi prin intermediul armoniei. Notez de îndată pe hârtie, încerc la pian şi când resimt eu însumi o emoţie corespunzătoare o judec şi hotărăsc dacă am reuşit. În caz contrar, reîncep să lucrez până consider că mi-am atins scopul". O asemenea „transpunere" în variatele situaţii pe care le prezintă textul se face simţită şi pe planuri mari, aşa cum este cel al ambianţei în care se desfăşoară acţiunea dramei. Un elaborat exemplu în acest sens îl oferă începutul partiturii, alcătuit din trei episoade. Primul – orchestral, pe care compozitorul îl numeşte „Introduzione" – sugerând răsăritul soarelui, căruia i se adaugă contrastant un episod coral (corul soldaţilor puritani, treziţi în zori), totul terminându-se cu o înălţătoare rugăciune de dimineaţă intonată de glasurile celor patru protagonişti ai operei (soprană, tenor, bariton, bas). Aceste trei momente introductive vor fi încununate de o colorată vervă scenică ce anunţă nunta ce urmează să aibă loc între cei doi îndrăgostiţi. Dar puritatea acestor scene ce pregătesc momentul căsătoriei – cortegiul nupţial, prezentarea cadourilor de nuntă, cântecul de dragoste al lordului Arthur Tabolt (mirele) – va fi întreruptă de intervenţia dramatică a fugii acestuia cu o presupusă spioană. Misterul şi nefericirea va invada scena şi va da muzicii trăsături de tulburător contrast. Cântul miresei părăsite devine straniu, pentru că durerea i-a întunecat raţiunea. „Oh, vieni a tempio" (Vino la templu) – îşi cheamă ea iubitul printre pauze şi suspine ţesute pe o arcuire melodică abia şoptită (sotto voce) în care nu se mai pot recunoaşte modelele simetriei clasice. Dramaturgia muzicală a primului act îşi are culminaţia în impresionantul blestem coral final, adresat de puritani celui ce le-a înşelat încrederea. Nenorocirea învăluie şi ambianţa de deschidere al celui de al doilea act, aşa cum aceasta răsună în glasul corului, al unuia dintre conducătorii puritani (voce de bas) şi al nefericitei eroine, care invocă fie speranţa, fie moartea („O, redetimi la speme, o lasciate mi morir"), durere continuată de celebrul duet de voci grave a doi puritani (bariton, bas) al cărui dramatism culminează pe cuvintele eroic-avântate „suoni la tromba". Misterul ce a declanşat dramatismul acţiunii va fi dezvăluit abia în ultimul act, când presupusul trădător revine la locul părăsit, încercând să-şi regăsească iubita. Furtuna dezlănţuită pare a-i încadra nenorocirea, pentru că fuga lui din ziua nunţii nu fusese o trădare, ci o adevărată jertfă a propriei fericiri, femeia pe care o ajutase să se salveze de ameninţarea morţii care o pândea nefiind alta decât regina Henriette Stuart. Fugarul e prins şi condamnat la moarte pentru vina de a fi trădat încrederea puritanilor, moment copleşitor ce redă eroinei luciditatea (înţelegerea situaţiei tragice), dar aceasta este imediat urmată de vestea victoriei lui

Scanned with OKEN Scanner

Cromwell, biruitorul îndurător care înţelege să ierte şi să dea libertate celor învinşi.

Faptul că există şi o a doua versiune a acestei opere se datorează invitaţiei pe care Bellini a primit-o între timp de la Teatrul San Carlo din Napoli pentru a compune o nouă creaţie în vederea deschiderii stagiunii din toamna anului 1835. Angajat în finisarea *Puritanilor* – a cărei premieră pariziană fusese stabilită – el a propus teatrului napolitan soluţia de a-i trimite partitura acestei ultime realizări pentru a fi reprezentată ca premieră italiană, propunere ce a fost acceptată, dar cu condiţia ca Bellini să facă unele adaptări ale muzicii la specificul vocii Mariei Malibran, o soprană celebră pe care însuşi compozitorul o considera ideală pentru a interpreta rolul eroinei. Deşi compozitorul a făcut cu entuziasm modificări nu numai în paginile dedicate protagonistei, dar şi în structura operei sau în unele momente ale dramaturgiei ei muzicale, noua versiune a operei *Puritanii* nu a întrecut valoarea celei dintâi (de altfel singura care a fost publicată şi menţinută ulterior în repertoriul teatrelor de operă).

Despre succesul pe care prima reprezentaţie mondială a acestei creaţii l-a avut la Teatrul Italian din Paris în seara de 24 ianuarie 1835 au rămas mărturii impresionante în articolele scrise în presa vremii. Din informaţiile acestora s-au putut desprinde momentele ce au declanşat de la începutul spectacolului valuri de aplauze, entuziasm ce a culminat în actul al doilea, când „s-a înregistrat o serie de manifestări neobişnuite până atunci într-un teatru parizian“ (publicul plângând şi aclamând frenetic scena nebuniei şi puterea de convingere create de Bellini pentru acest moment al dramei, ca şi pentru duetul eroic ce i-a urmat, ambele scene trebuind a fi bisate la cererea neîntreruptă a publicului, când „toate femeile îşi fluturau batistele şi bărbaţii îşi agitau pălăriile“). Sunt amănunte ce apar descrise şi într-una din scrisorile pe care compozitorul a adresat-o în acea vreme prietenului său Florimo, scrisoare în care este menţionată şi suprema preţuire pe care regele Louis-Philippe al Franţei şi-a manifestat-o conferindu-i ordinul „Crucea de cavaler al Legiunii de onoare“. Bellini a răspuns gestului regal prin dedicaţia pe care a făcut-o acestei creaţii reginei Marie-Amélie, atenţie ce a fost imediat urmată de organizarea unui concert „Bellini“ la Curte, sală în care erau invitaţi doar artişti cu mare renume. A fost un prilej în care, „regele şi regina s-au apropiat de pian de mai multe ori pentru a mă felicita“, adaugă compozitorul în menţionata scrisoare.

Ce a adus în plus această ultimă operă a sa – a zecea din decursul celor zece ani de afirmare? Ce a reuşit să impresioneze publicul parizian, dar mai ales ce a reuşit să lase urme în gândirea viitorilor creatori de opere şi să plaseze, astfel, numele compozitorului pe una din treptele pe care s-a înscris evoluţia istorică a celui mai popular dintre genuri? Dintre toate calităţile pe care Bellini le-a avut, cea care a determinat cel mai mult exprimarea sa stilistică a fost dependenţa gândirii sale de poezie, de fluctuaţiile textului poetic în care el se cufunda cu o rară voluptate, după cum transmit propriile sale însemnări. În acest sens – al derivării inspiraţiei sale din trăirile eroilor unei acţiuni dramatice – muzica

Scanned with OKEN Scanner

compusă de el pentru opera *Puritanii* rămâne un grăitor exemplu. Pentru că – în pofida faptului că desfăşurarea creaţiei muzicale izvorăşte dintr-un subiect ce se sprijină pe o logică deseori vulnerabilă – fluxul ei, cu opriri pe momente ce ilustrează simţăminte profund omeneşti, rămâne un grai ce se manifestă cu o impresionantă forţă convingătoare.

În ceea ce priveşte dependenţa de structura operei tradiţionale sau de atributele stilului *bel-canto* italian, aceasta continuă să domine concepţia de creaţie a compozitorului aflat la sfârşitul carierei şi al vieţii, dar această trăsătură apare mereu mulată pe o gândire ce atestă o trează aspiraţie spre veridicitatea exprimării sale artistice. Ornamentaţiile nu lipsesc din bogăţia melodică a stilului său, dar funcţia lor este intim integrată în sensul ideilor purtate. Faţă de ilustrele contribuţii aduse de compozitori la cultivarea variatelor procedee de ornamentaţie a cursului melodic, cea a lui Bellini se detaşează de vechea intenţie de a se crea prin intermediul lor efecte de virtuozitate vocală.

Specific stilului său rămâne şi discreţia cu care se manifestă o vibraţie dramatică atunci când suferinţa depăşeşte limitele suportabilului. Totul apare subordonat adevărului tematic atât în momentele de prăbuşire sufletească (aşa cum este cântul eroinei din actul al doilea al operei *Puritanii*), cât şi în cele cu fond revoluţionar (ca în duetul final al aceluiaşi act), elanul ultimei categorii având meritul de a fi dat un remarcabil impuls manifestărilor muzicale revoluţionare din creaţia de operă a romantismului italian.

Ca o caracteristică a evoluţiei lui Bellini se impune şi faptul că trăsăturile ce s-au afirmat a fi fost specifice stilului său de maturitate au fost anunţate de muzica primelor sale opere, evoluând apoi şi atingând limpezimea în capodoperele finale (*Norma, Puritanii*). Cât de clară a fost evoluţia acestui compozitor – care s-a decis de la bun început să nu scrie decât câteva partituri („niciodată mai mult de una pe an") apare în cronologia operelor pe care le-a compus an de an, fiecare cucerire a sa fiind dusă mai departe în opera ce a urmat, ultimele ilustrând o gândire ce se plasează istoric şi geografic ca punte de legătură între realizările lui Rossini şi cele ale lui Verdi. „Bellini a fost compozitorul italian care a avut cel mai mare succes în reconcilierea unor tradiţii ale stilului *bel-canto* şi noile modalităţi de expresie" afirmă cu deosebită competenţă R. Celleti în studiul său „Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti" din anul 1968, remarcând permanenta grijă a compozitorului pentru o înlănţuire firească a ideilor muzicale din fluenţa dramaturgică a operelor sale. Graniţele dintre diferitele forme de exprimare par a fi fost neobservate de Bellini, obsesia sa pentru realizarea unităţii din dramaturgia muzicii conducându-l la eliberarea ariilor din vechea lor manieră concertantă, ca şi din nefireasca lor plasare printre variatele „numere închise" din structura întregului. „Bellini te naşti, nu poţi deveni", a declarat Rossini după premiera operei *Puritanii* din anul 1835, apreciind cu obiectivitate harul compatriotului său – „un har pe care alţi maeştri nu-l pot cuceri niciodată". Este un adevăr de care ilustrul compozitor al *Bărbierului din*

Sevilla fusese conştient cu puţină vreme în urmă (în anul 1829), când luase hotărârea de a se retrage definitiv din domeniul creaţiei.

Într-adevăr, nici intensitatea lirismului lui Bellini – narativ sau confesiv – şi nici vigoarea simţămintelor revoluţionare înălţate la dimensiunea elanurilor romantice (aşa cum acestea apar în corul druizilor din primul act al *Normei*, sau în duetul din finalul celui de al doilea act din *Puritanii*) nu pot fi asemănate cu modelele preexistente. Bellini face parte din categoria artiştilor ce au continuat tradiţia şi datele ei, dar prezentând o puternică amprentă a epocii în care a trăit, trăsătură ce a determinat pe majoritatea comentatorilor vieţii şi creaţiei sale să-l compare cu Lord Byron sau cu Chopin. Departe de a fi fost un prototip romantic – ca Beethoven sau Berlioz – , Bellini are meritul de a fi spus un cuvânt în plus – cu discreţie, e drept – în genul în care a creat, merit pe care mai tânărul Wagner l-a elogiat cu sinceritate în scrierile sale. „Muzica lui Bellini este întru totul pornită din inimă *şi totodată intim legată de cuvânt*" (s.n.) remarca el în consideraţiile sale din monumentala sa lucrare *Opera şi drama*.

Contestat ca armonist, contrapunctist sau orchestrator din timpul vieţii, Bellini a continuat să fie un artist ce a dat adevărate aripi melodismului, printr-o viziune ce a detaşat acest element primar al mijloacelor stilistice de vechea lui dependenţă de fragmentarea frazelor din text, creând uneori muzicii sale cursivitate şi în specificul stil *arioso cantabile* (aspect mereu criticat de contemporanii săi italieni ca fiind o reeditare a „declamaţiei cântate" sau a „cântului declamat", ceea ce ne apare astăzi ca o exagerare subiectivă). Sicilian de origine, el va rămâne un fidel reprezentant al cântului sprijinit pe factorul melodic discret acompaniat, învăluit deseori de armonii sau contrapunctări (cu deosebire în paginile corale) ce vorbesc despre cunoştinţele sale din domeniul componistic, aşa cum acestea s-au stratificat de-a lungul anilor de învăţătură de la colegiul din Napoli. „Dacă aş fi chemat să concurez – replica el unuia dintre cronicari cu sinceritate – aş putea arăta ştiinţa mea în arta contrapunctului, dar cu operele mele eu nu doresc decât să încânt auzul şi să ajung la inimi"[1]. Această vibraţie a sensibilităţii sale, cu rădăcini adânci în ambianţa natală meridională, explică şi permanenta nevoie a muzicianului de a fi avut librete bune pentru a-i putea entuziasma fantezia, ceea ce a justificat în mare măsură colaborarea îndelungată pe care a avut-o cu libretistul Felice Romani. Despărţirea de el nu ar fi fost, desigur, decât trecătoare, dacă destinul nu l-ar fi reţinut pe compozitor la Paris în ultimul an al vieţii. De altfel şi cei doi ani care au separat realizarea operei *Beatrice di Tenda* (1833) de cea a *Puritanilor* (1835) – creată pe libretul unui nou colaborator – atestă existenţa unei prelungite perioade de căutări a compozitorului ajuns în capitala Franţei pentru a putea găsi un continuator al calităţilor avute de poetul Romani.

[1] Donald J. Grout: „*Bellini*" – în Encyclopedie de la Pleiade – *Histoire de la musique*, vol. II, p. 439.

Scanned with OKEN Scanner

Opera *Puritanii* încheie, aşadar, cariera compozitorului Bellini. O carieră din care nu au lipsit nici realizările camerale (cu deosebire cele vocale) şi nici cele sacre, lucrări compuse înainte de anul 1825 care-i anunţau talentul şi sensibilitatea, reflectându-i totodată cuceririle din domeniul componistic. Dar gloria sa nu se va impune decât în momentul în care încordarea sa creatoare se va concentra doar în genul operei, cei zece ani de realizări dintre anii 1825–1835 antedatând noul val de mare prestigiu pe care arta italiană l-a avut – prin Verdi – de-a lungul secolului romantic. Cu o gândire ce pare a se fi înscris pe linia estetică a manifestărilor lui Monteverdi sau Gluck, Bellini anunţă tendinţa de unitate a dramaturgiei muzicale ce va evolua şi va culmina cu totul spectaculos în viitoarea creaţie wagneriană.

Urmărind puţinul timp ce a mai urmat răsunătorului succes pe care l-a avut opera *Puritanii*, aleasă şi ca reprezentaţie de închidere a stagiunii 1834–1835 de la Teatrul Italian din Paris, nu mai rămân de amintit decât câteva amănunte biografice. Suferind şi retras în vila soţilor Levis de la Puteaux, Bellini va mai compune doar două arii de cameră – *„L'abbandono* (Părăsirea) şi *Sogno d'infanzia* (Vis din copilărie). Din când în când va mai primi vizita unor buni prieteni (printre care şi pe cea a lui Rossini), cărora le va face mărturisiri în legătură cu proiectul unei noi opere (*Duel sous Richelieu*) fără să fi bănuit că o dată cu prima zi a toamnei va fi din nou încercat de simptomele maladiei sale. Cum de curând fusese anunţată şi o epidemie de holeră în sudul Franţei, doctorii au dispus izolarea sa totală în locuinţa de la Puteaux unde i se va sfârşi viaţa la 24 septembrie 1835. După ce autopsia a dezminţit şi presupusul diagnostic al holerei şi posibilitatea de a fi fost otrăvit – pentru a nu mai fi fost transmisă boala, aşa cum se zvonise – s-a încuviinţat transportarea trupului neînsufleţit la Paris pentru a fi înmormântat la cimitirul Père Lachaise. După funeraliile solemne din capitala Franţei, au urmat cele de la Napoli, Palermo, Messina şi Catania. Patru decenii mai târziu (în 1876) autorităţile au aprobat şi transportarea rămăşiţelor pământeşti la Catania natală, eveniment ce a avut răsunet european. La ceremonia de la catedrala oraşului – la care au asistat şi vechi colegi de şcoală (acum septuagenari) – a răsunat din nou muzica *Missei da Requiem* compusă cu ani în urmă de Donizetti, contemporanul şi prietenul care părăsise şi el viaţa între timp (1848).

După o perioadă de glorie trăită de Bellini, glorie ce s-a prelungit multă vreme şi după moartea sa, o oarecare umbră s-a lăsat asupra creaţiei sale o dată cu primele decenii ale secolului XX. Ceea ce a făcut ca faima sa să renască a fost farmecul melodic al vibrantelor arii create de el pentru ilustrele soprane ale timpului (de la cele două Giuditte – Giuditta Pasta şi Giuditta Grisi – la Maria Malibran) a căror înduioşătoare recunoştinţă răzbate în corespondenţa sau în paginile jurnalelor lor intime. Meritul de a fi pledat cu pasiune pentru propagarea creaţiei acestui muzician-poet revine Mariei Callas, exemplul ei fiind urmat apoi şi de alte voci ilustre. A fost asigurată astfel popularitatea unor opere de necontestată valoare, atât prin noblețea inspiraţiei melodice şi a aportului pe care crea-

Scanned with OKEN Scanner

torul lor l-a avut la evoluţia stilului *bel-canto*, cât mai ales prin încercarea de eliberare a fluxului melodic din constrângerile simetriei clasice, viziune novatoare surprinsă cu admiraţie de Wagner, apoi de Verdi. Au fost şi voci de comentatori sau cronicari care au considerat că gloria lui Bellini s-ar fi datorat faptului că Rossini se retrăsese din creaţie. Dar astăzi, privind prin perspectiva oferită de trecerea timpului, ne putem pune şi întrebarea: oare cum ar fi evoluat acest muzician care a părăsit viaţa la treizeci şi patru de ani dacă ar fi trăit mai mult şi ar fi ajuns octogenar ca marele Verdi, compunând paralel cu el?

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

GAETANO DONIZETTI
(1792–1848)

Scanned with OKEN Scanner

După ultima operă compusă de Rossini (*Wilhelm Tell* – 1829) şi după moartea lui Bellini (1835), creaţia de operă romantică va fi dominată de realizările unui alt compozitor italian – Gaetano Donizetti.

Biografia acestui compozitor începe şi se sfârşeşte romantic, pornind într-o ambianţă de mare sărăcie şi terminând în întunericul nebuniei. Călătorul ce va putea poposi vreodată la Bergamo – oraşul său natal, situat în nordul Italiei – va putea găsi urmele trecerii sale prin viaţă înregistrate în multitudinea partiturilor şi a documentelor lăsate de el sau de familia sa, de colegi şi prieteni, de interpreţi sau colaboratori, toate aflate în impunătorul „Muzeo Donizettiano". Şi dacă va ajunge şi în unul din cartierele mărginaşe ale acestui oraş de la poalele Alpilor, pe strada Borgo Canale numărul 14, va fi pus în faţa căminului în care s-a născut[1], un cămin sărăcăcios, „sotto terra", la care se ajungea „per una scala da cantina ov' ombra di luce non mai penetrà" (pe o scară de pivniţă pe care raza de lumină nu pătrundea niciodată), după cum va descrie compozitorul mai târziu maestrului şi marelui său prieten, Giovane Simone Mayr[2]. Şi dacă primul dintre fraţi (Giuseppe Donizetti) va ajunge curând celebru la Constantinopole (ca muzician al Curţii sultanului Mahomed II), cel mai mic – Gaetano Maria Donizetti, născut la 29 noiembrie 1802 – va deveni curând nu numai mândria acestei familii sărace, ci şi al acestui oraş onorat nu de mult şi de numele unui alt fiu al său – Pietro Antonio Locatelli (1695–1764), precum şi de faptul că a fost scena din care s-a desprins cântecul şi dansul *bergamasco*

[1] A fost al cincilea copil din cei şase (trei fete şi trei băieţi) ai părinţilor Andrea şi Domenica Donizetti.

[2] Johannes Simon Mayr (1763-1845), compozitor german de origine, care – după ce a terminat seminarul iezuit de la Ingolstadt – şi-a completat studiile în Italia (mai întâi la Bergamo, apoi la Veneţia) fiind numit maestro di capella la Biserica Santa Maria Magiore din Bergamo (1802) şi profesor la şcoala de muzică din localitate (1806), perioadă în care compoziţiile sale (religioase, opere) au fost semnate cu prenumele italian (Giovanni Simone).

Scanned with OKEN Scanner

ce a circulat în numeroase compoziţii culte ale secolelor XVI şi XVII, culminând în creaţia lui Johann Sebastian Bach (*Variaţiunile Goldenberg*).

La şcoala de muzică gratuită (înfiinţată la iniţiativa congregaţiei „della Carita" de sub direcţia lui Mayr) a învăţat şi s-a distins copilul Gaetano, fiind inclus în corul de la catedrala Santa Maria Magiore, şi ales pentru a studia un instrument (cembalo). Profesorul Mayr a avut marele merit de a-i fi descoperit talentul, de a-i fi intuit vocaţia teatrală şi a-i fi canalizat experienţele componistice în această direcţie, stimulându-i înclinaţia de a da viaţă sonoră sentimentelor trăite de eroii unei acţiuni scenice prin variate nuanţe ale coloritului instrumental şi ale fluctuaţiilor armonice. Conştient de necesitatea însuşirii unei culturi generale, ca şi a unui limbaj muzical tradiţional, Mayr a reuşit să obţină pentru strălucitul său elev admiterea la liceul muzical din Bologna, unde vestitul profesor Stanislao Mattei („padre Mattei") preda contrapunctul şi fuga. Pregătirea tânărului Donizetti la şcoala din Bologna va dura doi ani (1815–1817) şi ea se materializează într-un impresionant număr de exerciţii contrapunctice şi de construcţie a formei de fugă, toate păstrate în arhiva muzeului „Donizettiano" din Bergamo.

Absolventul şcolii din Bologna revine în oraşul său natal doar cu un vraf de compoziţii („simfonii", cantate, cvartete instrumentale), printre care şi o „scenă dramatică" intitulată *Il Pigmalione*, (de fapt prima operă din rândul celor aproximativ şaptezeci ce figurează în lista sa de creaţie), desfăşurată pe întinderea unui singur act pe cunoscutul subiect al lui J.J. Rousseau, preluat de A.S. Sografis într-un libret ce mai fusese folosit între timp şi de alţi compozitori italieni. Pe manuscrisul partiturii (păstrat în biblioteca Conservatorului din Paris) a rămas notat de mâna compozitorului: *„început la 25 septembrie; terminat la 1 octombrie 1816"*, informaţie ce atestă de la început caracteristica uşurinţă cu care reuşea compozitorul să scrie o lucrare într-un timp atât de scurt, cu atât mai mult cu cât doar cu puţine zile în urmă terminase de compus şi o cantată religioasă (*„In gloria Dei patris"* – datată 17 septembrie).

Din anul următor vor data încă două opere: *L' ira d' Achile* (al cărei manuscris se află tot în biblioteca Conservatorului din Paris) şi *L' Olimpiade* (cu manuscris pierdut) care vor contribui şi ele – după *Il Pigmalione* – la cunoaşterea unei trăsături ce a dominat estetica compozitorului foarte tânăr: cea a predilecţiei pe care a avut-o pentru subiecte ce aparţineau antichităţii.

Înarmat cu aceste roade ale studiilor sale de la Bologna, precum şi cu o scrisoare de laudă semnată de conducerea institutului, de senatorul şi de primarul oraşului, Donizetti revine la Bergamo cu speranţa că în curând va primi comanda de a compune o operă pentru unul din teatrele din oraşele italiene. Aşteptarea prelungindu-se, el reuşeşte să învingă trecerea grea a timpului încercând să-şi perfecţioneze tehnica de a cânta la violă prin prelungite exerciţii zilnice, în vederea includerii sale într-un cvartet de coarde iniţiat de Mayr. Este o strădanie care a prilejuit tânărului muzician apropierea de realizările lui Haydn, Mozart şi Beethoven, ultimul fiind sigurul care mai era în viaţă din rândul celor trei clasici

Scanned with OKEN Scanner

iluştri. Un rezultat imediat al acestei activităţi intense a fost realizarea a nouăsprezece cvartete compuse de-a lungul anilor următori (1818 – 1821), precum şi şirul de sonate, variaţiuni pe o temă, fantezii pentru clavicembalo sau pianoforte (la care cânta cu pasiune de copil) – compuse în aceeaşi perioadă.

Deşi preocupat de practica şi creaţia instrumentală, Donizetti nu a renunţat nici o clipă la pasiunea sa pentru genul operei, aşa cum reiese din mărturiile pe care le oferă documentele existente. În biblioteca Conservatorului din Paris se află manuscrisul operei *Enrico di Borgogna*, compusă de el pe un libret de Bartolomeo Merelli (prieten şi fost coleg cu el la şcoala din Bergamo). Prin intermediul profesorului Mayr şi a impresarului Pablo Zancla, opera tânărului Donizetti a ajuns la conducerea Teatrului San Luca din Veneţia care a acceptat-o, fiind reprezentată la 14 noiembrie 1818. Din presa vremii aflăm că publicul veneţian a primit-o cu căldură, ceea ce pare a fi fost datorat în mare parte unui final ce nu era străin de idealurile patriotice ce dominau Italia acelor vremi[1].

Pentru Veneţia va mai scrie Donizetti încă trei opere, prima – *Una follia* (o farsă într-un act pe textul aceluiaşi Merelli) – fiindu-i solicitată de teatrul veneţian San Luca cu mare urgenţă, în vederea unei reprezentaţii ce trebuia să aibă loc peste o lună (la 15 decembrie 1818). Stimulat de această solicitare în genul comic, el va compune în vara anului următor încă o operă buffa – *Le nozze in villa* – care va fi recomandată de impresarul Zancla teatrului din Mantua şi va fi reprezentată în timpul Carnavalului de la răspântia dintre anii 1820–1821.

Cea de-a treia operă pe care Donizetti o va compune pentru Veneţia a fost *Il falegname di Livonia* (Tâmplarul din Livonia) sau *Petru cel Mare, ţarul Rusiei*, pe text de G.B. Aldovrandini, reprezentată de data aceasta la teatrul San Samuele la 26 decembrie 1819. Fără să fi avut succesul scontat, opera a fost singura pe care compozitorul a preţuit-o din rândul acestor prime creaţii pentru scenă, după cum atestă faptul că atunci când el şi-a făcut ordine în multitudinea de compoziţii a decis ca ea să figureze ca prima dintre operele sale reprezentative[2].

Conştient de limitele lucrărilor create până acum – toate solicitate într-un ritm ce nu-i putea permite o muncă de cizelare şi finisare a amănuntelor din scriitura lor – Donizetti îşi va petrece cea mai mare parte a anului 1820 la Bergamo, dedicându-se un timp creaţiei sacre, orchestrale şi camerale. Dintr-o scrisoare adresată profesorului Mayr câţiva ani mai târziu (scrisoare datată 25 decembrie 1825), se va deduce sentimentul de amărăciune pe care l-a trăit compozitorul în acest timp. „Da, scria el, am ştiut de la început că îndeletnicirea de a compune opere înseamnă pentru un compozitor sărac doar nenorocire. Numai nevoia m-a înlănţuit la aceasta..."

[1] Personajul principal – contele Enrico – se impune ca simbol al luptei pentru libertate, învingând duşmanul care-i cucerise domeniul şi-i tiraniza locuitorii.

[2] Peste cincisprezece ani Donizetti va mai compune o operă pentru teatrul veneţian Belisario (1836), dar până atunci lista sa de creaţie se va îmbogăţi cu încă patruzeci de opere.

Scanned with OKEN Scanner

Şi totuşi drumul pe care va continua să meargă va fi cel al operei, pentru că nu va trece mult şi va primi din partea Teatrului Argentina din Roma o comandă căreia nu i-a putut rezista. A fost momentul decisiv din cariera sa, moment în care el a revenit la vocaţia de a scrie în genul muzical-dramatic. Pe un libret al prietenului său Bartolomeo Merelli compune cu voluptate muzica operei *Zoraide di Granata*, al cărei succes de la Teatro Argentina din metropola italiană (la 28 ianuarie 1822) a însemnat adevăratul său start în rândul marilor compozitori de operă ai Italiei.

Primul rezultat al acestui succes a fost contractul de a scrie o operă pentru Teatro Nuovo din Napoli, oferit de impresarul Domenico Barbaia, cel mai renumit dintre toţi pe atunci. Cu opera *La zingara* (Ţiganca) Donizetti deschide şirul celor treizeci de opere pe care le va scrie pentru scenele teatrelor napolitane. Se face remarcat faptul că oraşul în care s-a format şi s-a afirmat talentul lui Bellini s-a întâmplat să fie cel care lansează şi creaţia lui Donizetti şi aceasta cu o nedezminţită constanţă, începând cu anul 1822 – când a avut loc premiera operei *La zingara* – şi terminând cu anul 1848, anul morţii compozitorului, an în care celebrul teatru napolitan San Carlo montează opera *Poliuto*, interzisă de cenzura locală cu un deceniu în urmă.

Privind în ansamblu realizările lui Donizetti din prima sa perioadă de creaţie, nu se poate trece cu vederea marea influenţă pe care muzica lui Rossini a avut-o asupra sa, după cum nu se poate neglija nici contactul pe care compozitorul l-a avut cu muzica lui Bellini în anii 1825 şi 1826, când – ajuns la Napoli pentru a asista la montarea a două dintre noile sale creaţii – a avut prilejul să asculte în întregime şi primele două opere ale acestui tânăr muzician care abia îşi încheiase învăţătura muzicală cu maestrul Zingarelli. Vibraţia intens lirică a muzicii lui, cu evidente trăsături de originalitate imprimate de specificul muzcal sicilian, l-a impresionat şi i-a marcat gândirea, dominată până atunci doar de scânteietoarea vervă a stilului rossinian.

După impresiile culese la Napoli şi bucuria de a fi avut un mare succes pe scena teatrului napolitan, Donizetti va continua să compună cu adevărată voluptate, primind surpriza unor comenzi şi din partea altor teatre, ca cel din Palermo (1826) sau din Genova – „oraşul lui Columb şi al lui Paganini" – (1828), făcându-şi numele din ce în ce mai cunoscut în entuziasta lume a melomanilor italieni. Este drept, personalitatea sa artistică nu era încă împlinită, oscilaţiile dintre farsă şi melodramă continuau să figureze în lista sa de creaţie, iar limbajul, înrâurit până atunci de farmecul muzicii lui Rossini, începe să reflecte şi semne ale admiraţiei sale pentru specifica sensibilitate a melodismului lui Bellini. Şi totuşi, cu fiecare operă pe care el a creat-o în această etapă a afirmării sale, Donizetti reuşeşte să-şi dezvăluie cu generozitate harul în ce priveşte invenţia melodică, fiind din ce în ce mai puţin marcat de ornamentaţia specifică stilului *bel-canto* şi, astfel, din ce în ce mai apropiat de sursa populară a muzicalităţii italiene.

Scanned with OKEN Scanner

S-au desprins din cronicile vremii numeroase aprecieri despre uşurinţa neobişnuită de a compune a acestui compozitor, despre talentul său dramaturgic, despre nestăpânita sa nevoie de a da glas sentimentelor trăite de eroii operelor sale, fie că acestea aveau sau nu baza unui libret valoros. S-au pus şi numeroase semne de întrebare în legătură cu superficialitatea unor pagini sau cu nezăgăzuita sa sete de a crea, dar peste impresiile derutante ale cronicarilor acelor timpuri nu contenea să domine prezenţa muzicii lui, o muzică ce înviora textul, înflăcăra glasul interpreţilor şi ajungea la public.

Pe plan biografic însă, survin evenimente ce aduc transformări grave în evoluţia lui Donizetti. Primul a fost cel al căsătoriei sale cu tânăra Virginia Vasselli (la 1 iunie 1828). Ceea ce părea a aduce fericire în viaţa sa se va dovedi a fi fost doar un vis, deoarece ea va muri curând, în vara anului 1837, după ce adusese pe lume trei copii, toţi morţi la scurtă vreme după naştere. Să mai amintim că în acest răstimp i-au murit şi părinţii, că deprimarea sa abia stăvilită se adâncea şi mai mult cu fiecare pierdere nouă? Că în câţiva ani de vieţuire (1830–1837) l-au părăsit doi fii, o fiică, tatăl, mama, soţia?

Privind lista sa de creaţie, – şaptesprezece opere compuse pentru Napoli, şapte pentru Milano, două pentru Roma şi două pentru Florenţa – se poate remarca faptul că în aceşti ani de grele încercări Donizetti nu a putut deroba de la contractele făcute cu teatrele din Napoli sau din alte centre muzicale italiene. Din rândul acestora se detaşează muzica operei *Anna Bolena*, prima care a contribuit la marea glorie pe care numele său o va cuceri pe plan universal. La succesul acestei creaţii a contribuit şi libretistul Felice Romani (colaboratorul constant al lui Bellini), care – inspirat de tragedia trăită de cea de a doua soţie a regelui englez Henric al VIII-lea – a oferit compozitorului ce păşea către maturitatea sa creatoare un libret cu o dramaturgie bine închegată şi de bună calitate literară. Structurată pe două acte, acţiunea se petrece în prima jumătate a secolului al XVI-lea în palatul regelui, unde se pregăteşte intriga (ce va purta la eşafod pe regină – actul I) şi va urmări apoi desfăşurarea dramaticului deznodământ (arestarea, judecarea şi drumul ei spre eşafod). Stimulat de frumuseţea textului lui Romani, Donizetti a compus muzica acestei opere în decursul unei singure luni, partitura putând fi predată la 10 noiembrie 1830, ceea ce a permis desfăşurarea repetiţiilor în vederea premierei ce era fixată pentru sfârşitul anului (la 26 decembrie 1830). La marele succes de sală şi de presă pe care l-a avut această creaţie, un deosebit rol l-a avut şi interpreta reginei Anna – Giuditta Pasta –, una dintre cele mai vestite soprane din epoca în care a trăit Donizetti. „*Anna Bolena* este o creaţie frumoasă care oglindeşte o întreagă epocă muzicală, va scrie în *Amintirile* sale Giuseppe Mazzini, trecând în revistă momentele care l-au impresionat mai mult – romanţa lui Smeaton (pajul reginei), duetul celor două rivale (Anna Bolena şi Jane Seymour, doamna ei de onoare), aria „*Vivi tu*" a lordului Richard Pecy (alungat pe vremuri din palat pentru că o iubea pe regină, rechemat apoi pentru a contribui la ţesătura de intrigi ce se urzea împotri-

Scanned with OKEN Scanner

va ei) şi înălţătorul cântec al eroinei (*Al dolci Guidami*)[1]. Într-adevăr, opera *Anna Bolena* va trece în curând graniţele Italiei, purtând numele compozitorului pe afişele teatrelor din marile centre muzicale europene. Fiind una din operele romantice ce au dat mare strălucire glasurilor de soprană, ea a figurat multă vreme în repertoriul celor mai ilustre dintre cântăreţele secolului al XIX-lea. Revine Mariei Callas meritul de a-i fi reînviat vechea glorie, făcând-o cunoscută iubitorilor de operă ai secolului nostru şi lăsând moştenire (în programele de recitaluri şi de concursuri) momente din muzica ei.

După cele trei trepte principale ce par a fi marcat evoluţia începuturilor lui Donizetti – opera *Enrico di Borgogna*, care i-a lansat numele (Veneţia – 1818); *La Zoraida di Granata* – care i-a confirmat talentul la Roma (1822) şi *Anna Bolena* – opera ce i-a purtat numele peste Alpi (1830) – urmează un deceniu de intensă activitate creatoare, în care apar douăzeci şi trei de noi creaţii, în centrul cărora figurează capodopera realizărilor sale în genul melodramatic-romantic – *Lucia di Lammermoor*.

Primele şase dintre operele compuse în cursul acestui deceniu (opere datând din anii 1830–32) au fost un răspuns la obligaţiile lui Donizetti faţă de teatrele din Napoli şi Milano. În ordinea lor se poate observa o alternanţă între genul *seria* şi cel comic, ceea ce pare a fi reflectat solicitarea unei anumite variaţii de fond pentru repertoriul acelor teatre. Se mai poate observa şi faptul că libretele acestor opere au fost semnate cu numele a doi colaboratori de renume – Felice Romani (cel care semnase textul operei *Anna Bolena*) şi Domenico Gilardoni (autor şi el al unor opere compuse anterior de Donizetti).

Din rândul acestor creaţii, singura care a rezistat cernerii oferită de trecerea timpului a fost opera comică *L' elisir d' amore* (Elixirul dragostei) compusă pentru Teatrul Canobbiana din Milano (aflat în mare dificultate din cauza unui compozitor care nu-şi onorase promisiunea de a preda o operă contractată şi anunţată pentru o anumită dată). La solicitarea de a face o improvizaţie din partiturile sale mai vechi pentru a salva situaţia, Donizetti a trimis un răspuns care reflectă şi generozitatea caracterului său şi voluptatea sa de a compune: „Eu nu sunt obişnuit să-mi cârpesc operele... dar vă voi dovedi că am destulă energie pentru a vă furniza o nouă operă în patrusprezece zile...". Într-adevăr, cu ajutorul libretistului Romani şi cu proverbiala sa uşurinţă de a crea, el a reuşit să predea teatrului milanez această operă încântătoare, pentru a intra în repetiţii şi a putea avea premiera la data fixată – 12 mai 1832. Despre succesul acestui spectacol şi despre felul în care a fost sărbătorit Donizetti cu acel prilej au rămas numeroase mărturii în presa vremii, ca şi în corespondenţa compozitorului cu familia sa.

Cu o acţiune ce se mută din vremea şi ambianţa palatelor în cea sătească vibrant-romantică, libretistul Romani a avut buna inspiraţie de a fi reluat subiectul urmărit de Éugene Scribe în textul realizat pentru o foarte populară operă a lui Auber (*Le filtre*), subiect ce reînvia vechea legendă a filtrului dragostei care

[1] Herbert Weinstock, *Donizetti*, Adiswil/ Elveţia, Ed. Kunzelmann, 1983, p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

a înlănţuit viaţa tinerilor Tristan şi Isolda. Iată un „vrăjitor“ (ce trăia în regiunea bască pe la începutul secolului al XIX-lea) care oferă unui nefericit îndrăgostit legendara licoare pentru a cuceri fiinţa iubită (stăpâna unei ferme). Coincidenţa face ca acel ce i-a căzut victimă să aibă parte de o moştenire importantă, ceea ce contribuie la hotărârea tinerei fermiere de a se căsători cu el, în timp ce vrăjitorul îşi continuă călătoria, făcând reclamă elixirului său, care aduce nu numai iubire, dar şi bogăţie...

Ceea ce este important de reţinut în legătură cu această nouă operă comică compusă de Donizetti este faptul că muzica ei marchează detaşarea compozitorului de dominaţia influenţei lui Rossini. Dintr-o scrisoare pe care el o adresase tatălui său (scrisoare datată 15 februarie 1831, deci cu un an înainte de a fi compus opera *Elixirul dragostei*) se poate remarca faptul că acest talentat creator de opere începuse să fie conştient de valoarea personalităţii sale artistice . „Sunt un om care se îngrijorează de puţine lucruri în viaţă, ba chiar numai de unul singur – acela ca opera mea să nu meargă prost. De rest nu-mi pasă“ – afirma el într-un moment în care începea să-l supere stereotipia situaţiilor şi a implicaţiei lor în stilul operelor comice tradiţionale. Este momentul în care el începe să lupte împotriva influenţei rossiniene, optând pentru o evidentă expresivitate. În acest sens poate fi interpretată atât manifestarea cuplului de îndrăgostiţi din opera *Elixirul dragostei*, cât şi cea a clasicelor personaje satirizate (sergentul Belcore şi vrăjitorul Dulcamara), cu totul diferită de cea cunoscută până atunci pe traiectoria Pergolesi–Cimarosa–Rossini, manifestare cu implicaţii directe în expresivitatea exprimării eroilor lor. Fantezia compozitorului începe să creeze nuanţe ce corespund unor dimensiuni umane veridice, oglindind înclinaţia sa către lumea celor nevoiaşi şi umili, înţelegerea simţămintelor şi chiar a unor fapte mai puţin lăudabile presărate în acţiunile lor, atunci când aceştia încearcă să-şi coloreze viaţa cu un surâs pentru a şterge o lacrimă. De aici frumuseţea lirică a ariei *Una furtiva lagrima* pe care Donizetti o încredinţează nefericitului îndrăgostit sărac, de aici poezia ce animă uneori şi cântul şarlatanului vrăjitor, eliberat de ridiculizarea ce caracteriza prezenţa personajelor false, linguşitoare, avide de avuţie (în general atributele vocilor de bas) din comediile italiene tradiţionale.

Acest început de demonstraţie a unei remarcabile independenţe creatoare continuă să se manifeste şi în următoarele două opere, amândouă inspirate din fondul literar spaniol (fond ce atrăsese pana compozitorului şi cu zece ani în urmă, când compusese *Zoraida di Granata*), după cum anunţă şi titlurile lor – *Sancia di Castiglia* (1832) şi *Il furioso all' insula di San Domingo*, după celebra legendă a lui *Don Quijote* (1833). Succesul pe care l-au avut pe rând aceste două noi creaţii la Teatrele San Carlo din Napoli şi La Valle din Roma i-au încurajat definitiva orientare romantică. Anii ce vor urma – ani foarte grei în biografia compozitorului – vor da la iveală opere inspirate de subiecte grave, desprinse în marea lor majoritate din scrierile unor aştri ai romantismului literar, ca Victor Hugo (*Lucrezia Borgia* – 1833), Lord Byron (*Parisina* – 1833; *Marino Faliero* – 1835), Alexandre Dumas (*Gemma di Vergy* – 1834), Schiller (*Maria Stuart* –

Scanned with OKEN Scanner

1835). Dintre aceste creaţii în genul melodramatic Donizetti a iubit cel mai mult muzica operei *Parisina*, deşi publicul italian şi-a manifestat preferinţa pentru tragismul acţiunii din operele *Lucrezia Borgia* şi *Maria Stuart*, fără a fi putut remarca însă şi unele inovaţii ivite în structura lor, ca aceea care încerca să atenueze graniţele tradiţionalelor numere închise (solistice, de ansambluri sau instrumentale) prin punţi muzicale de legătură, în vederea unei mai veridice unităţi de acţiune. Tendinţa către veridicitate a condus compozitorul şi către ocolirea obişnuitelor concesii făcute virtuozităţii interpretative, demers mereu remarcat şi admirat de el în evoluţia realizărilor lui Bellini. Comentatorii vieţii şi creaţiei lui Donizetti atrag atenţia şi asupra unor îndrăzneli în atitudinea lui faţă de libretiştii, impresarii sau directorii de teatre, ceea ce poate fi pus în legătură din nou cu cucerirea unei evidente independenţe creatoare. În acest sens, este subliniată îndrăzneala sa de a fi solicitat orchestrei de la Scala din Milano să modifice aranjamentul compartimentelor cuprinse în ansamblul orchestrei, impunând plasarea corzilor la mijloc, (în faţa dirijorului), în timpul repetiţiilor, în vederea primei reprezentaţii a operei *Lucrezia Borgia*, a cărei acţiune se desfăşura în decoruri cu luxuriante săli festive de dans (model pe care îl va prelua în curând Verdi în primele acte ale operelor sale *Rigoletto* şi *Traviata*).

După ce scena de la Scala din Milano a consfinţit – pentru a câta oară? – talentul lui Donizetti prin succesul avut cu o nouă operă *seria* a sa (*Gemma di Vergy*) în ultimele zile ale anului 1834, Donizetti ajunge la Paris la începutul anului 1835. Mai întâi a avut prilejul să admire pe scena Teatrului Italian (la 25 ianuarie) premiera ultimei opere compusă de Bellini (*Puritanii*) care l-a cucerit, apoi de a asista şi contribui la pregătirile pentru reprezentaţia operei sale *Marino Falliero,* a cărei premieră a avut loc la 12 martie. Deşi succesul de sală a fost mare, cu numere bisate (ca „scena duelului" şi cu deosebire cea „a barcarolei" cântată de gondolierii veneţieni" – după cum relatau articolele din presă), prezentarea acestei creaţii la nici şapte săptămâni după cea a *Puritanilor* lui Bellini, nu a fost în favoarea sa. De acest verdict îşi va aminti el peste două luni, când, revenit la Napoli, începe lucrul la o nouă operă contractată cu Teatrul San Carlo. Aceasta va fi capodopera creaţiei sale – opera *Lucia di Lammermoor* – inspirată de romanul scriitorul scoţian Walter Scott – *The bride of Lammermoor*.

Subiectul nu era străin nici italienilor şi nici parizienilor, care avuseseră prilejul să-l urmărească cu puţini ani în urmă în opera *Le nozze di Lammermoor* de Michele Carafa (1787–1872), compozitor napolitan stabilit la Paris. Emulaţia care a existat în ultimii ani între Bellini şi Donizetti – cei mai reprezentativi compozitori romantici ai Italiei din prima jumătate a secolului al XIX-lea[1] îşi va da acum rodul ei de mare preţ. Oare alegerea unui subiect transmis de autorul care inspirase acţiunea *Puritanilor* lui Bellini nu ar putea fi pusă în legătură cu

[1] Având în vedere că Rossini se retrăsese din domeniul creaţiei în anul 1829, integrându-se în estetica romantică prin ultima sa operă – *Wilhelm Tell* – cu categorică adeziune.

Scanned with OKEN Scanner

impulsul dat de curând de valoarea operei compatriotului său? Entuziasmat, Donizetti răspunde acestui impuls cu o operă ce va deveni celebră, fără să-şi fi putut închipui că viaţa lui Bellini se va sfârşi în curând, la 24 septembrie 1835, (cu două zile înaintea premierei ei), eveniment cu valoare de simbol – ca torţă trecută dintr-o mână într-alta.

Lucia di Lammermoor – cea mai cântată dintre operele compozitorilor italieni din această perioadă ce precede „epoca Verdi" – a fost compusă de Donizetti pe un text semnat de poetul Salvatore Cammarano (1801–1852), pentru prima dată colaborator al său. Pe libretele lui va compune cele mai multe dintre viitoarele sale realizări, lucrări ce vor întări personalitatea sa artistică, dar nu vor depăşi dimensiunea valorii atinsă de el în această operă a anului 1835. În mai puţin de şase săptămâni partitura era complet terminată, după cum atestă data ce anticipează semnătura de la sfârşitul manuscrisului (6 iulie 1835) şi doar din cauza procesului de cenzurare iniţiat de autorităţile napolitane ale acelor vremuri de nelinişti social-politice, repetiţiile la Teatrul San Carlo nu au putut începe decât pe la mijlocul lunii august.

Acţiunea operei ne poartă în Scoţia medievală, în parcul castelului Ravenswood, ajuns între timp în posesia Lordului Ashton (fratele Luciei) pe căi nelegiuite. Ameninţat cu ruina, ca şi cu prezenţa unui singur supravieţuitor al familiei învinse (Sir Edgar de Ravenswood), Ashton hotărăşte să-şi sacrifice sora, căsătorind-o cu un favorit al reginei (Lordul Arthur Bucklaw), o cale sigură de salvare a situaţiei sale. De la supuşii săi află însă că între Lucia şi Edgar se înfiripase o dragoste puternică, ceea ce confirmă acţiunea din următoarea scenă a primului act. Pregătită de o destăinuire făcută de Lucia confidentei ce o însoţeşte (cavatină), lirismul întâlnirii dintre cei doi îndrăgostiţi prezintă un dramatic contrast cu scena precedentă, dominată în întregime de uneltirile distrugătoare ale lordului Ashton. Faţă de ura şi egoismul lui, conduita cavalerului Edgar este înălţătoare. Trimis pentru un timp într-o misiune de onoare, el vine la castelul ce a aparţinut nu de mult familiei sale pentru a se împăca cu actualul stăpân şi pentru a lăsa în dar Luciei inelul său, ca simbol al iubirii şi logodnei lui cu ea. Duetul celor doi tineri culminează într-o melodie pasionată, pornită şi sfârşită pe intervalul de terţă specific stilului „gymel" (îngemănat) al polifoniei medievale populare engleze, care nu anunţă nimic din copleşitoarea tragedie ce urmează să se întâmple după despărţirea lor.

Actul al doilea se petrece după o îndelungată absenţă a lui Edgar, timp în care intrigile ţesute de lordul Ashton îşi arată roadele. În primul rând nici una din scrisorile de dragoste trimise de Edgar logodnicei sale nu ajung la ea, singura veste pe care ea o primeşte fiind o ticluire a fratelui său, prin care cel plecat transmite că iubeşte altă femeie, ceea ce înseamnă dezlegarea de jurământul făcut. Această falsificare va fi urmată de una şi mai gravă, cea a întocmirii unui contract de căsătorie a Luciei cu lordul Bucklaw, a cărui respingere ar fi avut ca represalii condamnarea la moarte a lordului Ashton. Fără nici o licărire de speranţă, ea semnează actul ameninţător, moment în care survine apariţia neaştep-

Scanned with OKEN Scanner

tată a lui Edgar, declanşând o consternare generală. Doar orchestra mai poate sugera gravitatea situaţiei, amplificată apoi de acuzarea de trădare pe care el o face logodnicei sale şi de blestemul lui neiertător. Compozitorul are meritul de a fi concentrat reacţiile personajelor ce iau parte la dramă într-un final de act de o rară inspiraţie. El alătură glasul urii şi al nelegiuirii (lord Ashton), de cel al purităţii sufleteşti (Lucia), al onoarei (Edgar), al dezamăgirii (lord Bucklaw) şi al compasiunii (confidenta Luciei şi educatorul ei) în magnifica construcţie a unui sextet cameral (cu acompaniament coral). Faţă de substanţa lirică a finalului din primul act, cea în care se sfârşeşte actul al doilea prezintă un contrast copleşitor, proces ce nu va mai urma legile simfonismului clasic (ce conducea la rezolvări constructive), ci se afundă în consecinţe tragice până la limita lor extremă (actul III). Lucia îşi omoară mirele şi apare în sala în care nunta ei continua să se sărbătorească, cântându-şi cu mintea rătăcită visul ei de iubire (aria nebuniei). Este momentul în care se insinuează în orchestră unul dintre motivele ce au alcătuit lirismul muzicii din duetul de iubire ce a încheiat muzica primului act, reunind muzical, asemenea unor capete de arc, începutul şi sfârşitul dragostei ei. Edgar – decis să se lase ucis în duelul la care îl provocase lordul Ashton – va dori să-şi revadă ultima oară iubita, va alerga la ea şi va afla nevinovăţia ei, dar totul va fi prea târziu pentru că nu o va mai putea găsi în viaţă. Acţiunea tragică se va încheia în stil shakespearian, cu un pumnal salvator ce-i va aduce şi lui pacea morţii.

Dacă nu de mult Donizetti se afirmase ca demn reprezentant al tradiţiei operei „buffa" clasice italiene prin opera *Elixirul dragostei* (1832), în următoarele realizări (*Parisina* şi *Marino Faliero* – după Byron, *Lucrezia Borgia* – după Hugo, *Maria Stuarda* – după Schiller) el se va dovedi adept al deprimării romantice, experienţele sale de pe acest traseu culminând – prin ambianţa medievală a romanului *Logodnica din Lammermoor* al lui Walter Scott – cu această operă a sa din anul 1835.

Pe plan muzical, remarcabil este faptul că inventivitatea sa melodică începe să fie întărită din ce în ce mai mult de forţa expresivă a înveşmântării armonice şi de contribuţia pe care o dă „concertarea" în sensul pe care îl avea la început termenul (cel de a cânta împreună) – aşa cum aceste trăsături se manifestă cu deosebire în sinteza artistică a celebrului sextet din finalul celui de al doilea act, care concentrează elementele dramei şi declanşează deznodământul ei. Ambianţa istorică ce a influenţat pana remarcabilului scriitor scoţian în ultima parte a vieţii sale a condus gândirea compozitorului italian la soluţii expresive de mare intensitate, fie că era vorba de cânt vocal (solistic, de ansamblu cameral sau coral), fie de contribuţie instrumentală sau orchestrală. Detaşarea unor nuclee tematice din acompaniament, ca şi ale unor anumite culori timbrale pentru a sublinia natura unor simţăminte sau descrieri se alătură unor mijloace expresive ce contribuie la veridicitatea şi unitatea acţiunii scenice.

După premiera din 26 septembrie 1835 ce a avut loc la Napoli, în sala Teatrului San Carlo şi succesul care a durat de-a lungul întregii stagiuni

Scanned with OKEN Scanner

1835–'36, opera a fost reluată la Teatrul Italian (1837) şi la Théâtre de la Renaissance (1839) din Paris (aici având loc nu mai puţin de 268 de reprezentaţii, adevărat record pe atunci în istoria succeselor pariziene). În anii următori, opera se va impune şi pe scenele altor centre muzicale europene, figurând printre marile lor succese. La popularitatea acestei creaţii au contribuit şi prelucrările unor fragmente desprinse din muzica ei, din rândul cărora mai multă circulaţie au avut cele pentru pian compuse de Franz Liszt (*Klavier Phantasie*), de Henri Herz (*Grande Fantaisie*) sau de Philippe Musard (*Lucia Quadrille*), pagini ce au figurat multă vreme în repertoriul pianiştilor, fie ei amatori sau concertişti.

După succesul premierei de la Napoli din toamna anului 1835, Donizetti a încetat un timp să mai răspundă obligaţiilor contractate cu diferite teatre de operă italiene. Câteva scrisori trimise de el familiei sau unor prieteni apropiaţi şi mai ales două partituri create de el în această perioadă oglindesc o accentuare a deprimării sale sufleteşti pe care o declanşase pierderea pe rând a celor trei copii ai săi, la scurtă vreme după naşterea lor. O *Messa da Requiem* (pentru solişti, cor şi orchestră), lucrare „compusă pentru înmormântarea lui V. Bellini şi dedicată amintirii lui" – după cum a rămas înscris de Donizetti pe manuscrisul partiturii – şi un *Lamento per la morte di Bellini* rămân mărturie a descumpănirii sale psihice, stare ce va fi agravată la începutul lunii decembrie a aceluiaşi an şi prin moartea tatălui său. Menajat, tratat de doctori şi cu deosebire stimulat de succesul pe care opera sa *Maria Stuarda* l-a avut la Scala din Milano la 30 decembrie 1835, Donizetti reuşeşte să revină la normal şi să compună muzica unei noi opere *seria* – *Belisario* – ce o avea contractată cu Teatrul La Fenice din Veneţia. Este cea de a doua creaţie a sa pe textul lui Salvatore Cammarano, libretist de a cărui colaborare se va putea bucura în cele mai multe dintre operele seria pe care le va mai compune pe pământul Italiei. Între timp compune *Il Campanello* (după Brunswick) şi *Betly, ossia La Campanna svizzera* (după Scribe), ambele scrise pentru Teatro Nuovo din Napoli (1836), ale căror texte sunt semnate chiar de compozitor.

Cu operele seria – *L'assedio di Calais* (1836) – „la care am lucrat ca un sclav", va scrie Donizetti prietenului său Antonio Dolci din Bergamo după premiera din 19 noiembrie de la Teatrul San Carlo din Napoli –, apoi cu *Pia de' Tolomei* şi *Roberto Devereux, ossia Il Conte d' Essex* (1837) şi cu *Maria di Rudenz* (1838), numele celor doi creatori – Donizetti şi Cammarano – prind aripi peste graniţele Italiei şi ale Franţei, ajungând pe afişele unor teatre din Berlin, Viena, New York.

La deprimarea lui Donizetti – cauzată de moartea mamei (1836) şi a soţiei sale (1837) ce abia împlinise douăzeci şi nouă de ani – s-a mai adăugat şi un motiv care a contribuit la schimbarea ce poate fi remarcată în biografia sa. Este vorba de faptul că cenzura autorităţilor din Napoli a interzis reprezentarea noii sale opere – *Poliuto* – pe libretul aceluiaşi Cammarano, obstacol ce l-a decis pe compozitor să părăsească Italia în anul 1839 pentru a se stabili la Paris, oraş pe care îl cunoscuse cu ani în urmă şi în care numele său devenise celebru. Mărturie

Scanned with OKEN Scanner

în acest sens rămâne comanda pe care el o primise în luna mai a anului 1838 pentru a compune două opere pentru Academia regală de muzică din metropola franceză. Ecoul ce l-a avut această chemare apare într-o scrisoare pe care Donizetti i-a trimis-o lui Giovanni Ricordi la 18 august 1838, în care îi anunţă plecarea sa la Paris pe la începutul lunii octombrie, ceea ce, fără îndoială, poate fi pus în legătură cu dezamăgirea pe care i-a provocat-o interzicerea reprezentaţiei ultimei sale opere.

Din memoriile postume ale compozitorului francez Adolphe Adam, autor a numeroase opere şi al baletului *Gisèlle* – creaţia cu cea mai statornică rezistenţă pe scenele teatrelor muzicale – se poate deduce stabilirea compozitorului italian pe „rue Louvois" într-o locuinţă „din care lipsea pianul" – descrie Adam cu sinceră uluire. Cu *Roberto Devereux* (sau *Il Conte d' Essex*) şi cu *L' elissir d' amore*, minunata sa operă comică compusă cu ani în urmă, el cucereşte Parisul. „Un triumf pentru Donizetti, pentru trupă (trupa teatrului Italian din Paris, n.n.) – scrie Théophile Gautier în cronica sa despre reprezentaţia cu *Elixirul dragostei* – subliniind faptul că cele mai multe dintre numerele ei au trebuit să fie repetate.

Primul răspuns la comanda Academiei regale de a compune două opere Donizetti l-a putut da prin ultima sa creaţie (cea interzisă la Napoli) – opera *Poliuto*. Textul lui Cammarano (după un libret de Scribe, inspirat din piesa *Polyeucte* de Corneille) reînvia tragedia martirajului ce a însângerat lumea creştinătăţii în veacurile imediat următoare răstignirii lui Isus. Printre adepţii noii religii era şi Polyeucte, nobil armean, condamnat la moarte pentru convingerile sale creştine. Cu toate încercările soţiei sale şi ale tatălui ei (guvernatorul roman al Armeniei), el nu-şi va trăda credinţa, alegând moartea şi antrenând – prin puterea sacrificiului său – convertirea la creştinism a celor ce l-au iubit şi au luptat pentru salvarea vieţii sale.

După ce Scribe a tradus în limba franceză textul italian, Donizetti a făcut unele modificări şi în partitură. În primul rând în momentele recitative, în sensul unei încercări de adaptare a lor la muzicalitatea specifică limbii franceze. Dat fiind că subiectul piesei lui Corneille era inspirat din viaţa martirilor creştini – actualizând o tematică mult tratată în Evul Mediu – , Donizetti a moderat şi intensitatea unor vibraţii lirice din prima versiune a operei (*Poliuto*), pentru ca muzica să poată corespunde esteticii clasice franceze. Au mai intervenit şi adaosuri, prin lărgirea formei de la trei la patru acte, putând include astfel şi momente de balet, mult iubite de marele public parizian, concesie acceptată de mai toţi compozitorii vremii. Cu aceste modificări şi cu un nou titlu – *Les Martyrs* – cea de-a doua versiune a operei *seria Poliuto* a reuşit să aibă premiera la 10 aprilie 1840, cu Gilbert-Louis Duprez în rolul principal. „Neobişnuit de frumoasă" va caracteriza interpretul muzica acestei creaţii, iar Théophile Gautier va trece în revistă aceste „neobişnuite" frumuseţi, în fruntea cărora – sublinia el în cronica sa – din nou câteva pagini vocal-camerale (două remarcabile duete şi mai ales sextetul din actul al treilea). Cu menţiunea că în imnurile corale (către

Scanned with OKEN Scanner

Proserpina, către Venus) frumuseţea melodică pare a fi ocolit trăsătura severă a stilului antic, el subliniază marea frumuseţe a scenei botezului lui Polyeucte şi cea a rugăciunii credincioşilor creştini şi atrage atenţia asupra intensităţii expresive pe care o are muzica uverturii şi asupra pregnanţei pe care o prezintă instrumentaţia ei, calităţi ce te poartă „de la drama antichităţii la cea a contemporaneităţii romantice".

Contrastul dintre fondul antic-religios al operei *Les Martyrs* şi cel liric-exuberant din opera *L'elisire d'amore*, pe care Donizetti le-a prezentat publicului francez, a declanşat la Paris subiectul unei ingenioase caricaturi în ziarele timpului, celebră devenind cea în care compozitorul, aşezat la masa de lucru, ţine în fiecare mână câte o pană de scris (aluzie la repeziciunea cu care obişnuia să compună), pe cea din stânga fiind scris „opera *seria*", pe cea din dreapta – „opera *buffa*", sub care erau aşternute câteva versuri ce au avut largă circulaţie: „Donizetti, dont le brilliant génie/ Nous a donné cent chef d' oeuvres divers,/ N'aura bientôt qu'une patrie/ Et ce sera tout l'univers". (Donizetti al cărui geniu Ne-a dăruit sute de capodopere diferite,/ Va avea în curând doar o singură patrie/ Şi aceasta va fi întreg universul).

Cu această intrare în vâltoarea vieţii pariziene, începând cu anul 1839, Donizetti părea a-şi fi recăpătat vechile forţe pentru a putea face faţă ritmului ei trepidant. O primă mărturie în acest sens este ilustrată de opera comică *Fiica regimentului*, compusă pe un libret de Jules H. Vernoy de Saint-Georges şi Jean F. Bayard. Se face remarcată o nouă colaborare în ceea ce priveşte textul inspirator, cea cu Salvatore Cammarano nemai apărând decât o singură dată pe lista sa de creaţie. Pe un subiect comico-melodramatic, atât de mult iubit de publicul acelor vremi[1], această operă – prima pe care Donizetti a compus-o pe un libret în limba franceză, special pentru parizieni – s-a impus ca o atrăgătoare sinteză între stilul lansat de opera comică italiană şi de cea franceză, atât în privinţa desfăşurării trepidante a acţiunii scenice, cât şi în ceea ce priveşte specificul trăsăturilor de muzicalitate a celor două zone naţionale. Premiera ei din seara de 11 februarie 1840 la Opéra Comique din paris a însemnat un adevărat eveniment al vieţii muzicale pariziene, opera cucerind apoi popularitate în întreaga Franţă şi peste graniţele ei.

Reprezentativă în acest sens – al adaptării compozitorului la gustul şi specificul muzical francez – va fi şi următoarea sa operă – *La Favorite* – pe care publicul parizian o va aplauda zece luni mai târziu, la 2 decembrie 1840, în sala Operei. De data aceasta Donizetti revine la factura melodramatică în care excelase în capodoperele sale şi compune o operă „tipic franceză", după cum vor semnala majoritatea comentatorilor ei. La această apreciere a contribuit în mare

[1] Dragostea eroinei (tânără Maria, crescută de soldaţii unui regiment, fără să i se fi cunoscut originea nobilă) pentru tânărul Tonio, este interzisă de familia care o regăseşte şi o înconjoară cu dragoste în noua ei locuinţă dintr-un somptuos castel. În pofida educaţiei şi a intenţiei pe care o avea noua familie de a o căsători cu un nobil, dragostea celor doi tineri învinge şi împacă sentimentele lor puternice cu aspiraţiile aristocratice.

Scanned with OKEN Scanner

măsură şi rolul pe care l-a avut baletul intercalat de compozitor în cel de-al doilea act, efect „sine qua non" în asigurarea unei reuşite pariziene pentru o creaţie dedicată scenei. În muzica noii lucrări pot fi surprinse, e drept, prezenţe ale unor fragmente pe care compozitorul le-a desprins din opere create anterior de el (demers practicat, de altfel, şi de alţi creatori de opere, cu deosebire de cei fecunzi, ale căror lucrări treceau uneori prin scenă doar o singură dată). Dar în pofida acestui fapt, care determină o oarecare discontinuitate în trama muzicală, remarcabil rămâne farmecul melodic al muzicii, impresionant cu deosebire în ariile celor două personaje principale (Leonora şi Fernando, victime ale eternelor interese regeşti)[1]. Şi această creaţie a cucerit Parisul, dar popularitatea ei ulterioară nu a putut salva întreaga partitură a compozitorului italian, caracterizat de cronicarul francez Felix Clément drept un muzician cu mult har, „dar mai mult fecund decât talentat şi mai mult meşteşugar decât fecund". Această apreciere (pe care cronicarul a făcut-o postum, în anul 1869) nu pare a fi ţinut seama de valoarea operei pe care Donizetti o va compune în curând pentru acelaşi public parizian, opera *Don Pasquale*, care – alături de *Bărbierul din Sevilla* de Rossini – va încununa glorioasa evoluţie a operei comice italiene, pe care geniul lui Verdi o va continua apoi prin ultimul său mare cuvânt în muzică – opera *Falstaff*. Dar până la această capodoperă pe care Donizetti o va compune în genul comic, el va mai oferi două creaţii în genul *seria* (*Adelina, Maria Padilla*) pentru teatrele de operă din Roma şi Milano, precum şi o operă comică într-un act pentru Opéra Comique din Paris (*Rita* sau *Le mari battu*), care se va reprezenta postum (la 7 mai 1860).

Printre acestea şi o creaţie *semiseria* pe libretul lui Gaetano Rossi – *Linda di Chamounix*, ca răspuns la o comandă făcută de Curtea imperială din Viena.

„Wien ist herlich, herlich, herlich!!!" (Viena este splendidă...) transmite compozitorul în corespondenţa sa cu familia în perioada repetiţiilor ce au avut loc la Kärntnertortheater (Teatrul de la porţile Carintiei – pe atunci teatrul Curţii imperiale) înainte de reprezentaţiile ce urmau să aibă loc sub bagheta compozitorului, începând cu data de 19 mai 1842. Fără a fi atins valoarea unor opere create anterior, această lucrare (dedicată împărătesei Maria Anna Carolina) a avut un mare succes în metropola austriacă, succes confirmat şi prin diploma de onoare pe care Donizetti a primit-o din partea Societăţii vieneze „Prietenii muzicii", prin sărbătorirea oficială oferită de Metternich şi prin asigurarea sumei de 12.000 lire austriece anual – ca angajat în postul de compozitor al Curţii şi maestru al Capelei imperiale. Desigur că aceste onoruri au contribuit în bună măsură la dispoziţia sufletească pe care compozitorul italian a avut-o în anul

[1] Ea – una dintre favoritele regelui din Castilia; el – luptător victorios la Alcazar, răsplătit de suveran prin titlul de cavaler şi prin mâna Leonorei. Aflând adevărul şi profund dezamăgit, tânărul soţ va renunţa la onoruri şi la iubirea soţiei sale. Nevinovăţia ei o va purta la mănăstire şi într-un pelerinaj în care cei doi soţi se reîntâlnesc, moment în care neînţelegerea se limpezeşte. Totul este prea târziu, ea murind în lumina cucerită prin iertare, el – continuându-şi nefericirea de a nu fi cunoscut la timp adevărul.

Scanned with OKEN Scanner

următor, ceea ce se va reflecta cu claritate în muzica operei *Don Pasquale*, capodopera sa în genul comic.

Tema bărbatului bătrân şi bogat care plănuieşte să se căsătorească cu o tânără – înpământenită în comedia muzicală italiană şi mult aplaudată de publicul de pretutindeni de-a lungul vremii – l-a atras şi pe Donizetti la puţină vreme după ce subiectul fusese genial tratat de Rossini în *Bărbierul* său. Fără a se fi lăsat influenţat de verva unică a muzicii contemporanului său mai vârstnic, Donizetti are meritul de a fi împrospătat tratarea muzicală a acestei tematici tradiţionale prin trăsături determinate de intenţia de a caracteriza muzical în profunzime personajele operei sale, realizare ce conferă dramaturgiei scenice deosebită veridicitate. Avariţia şi egoismul personajului principal ridiculizat – puse în contrast atât cu puritatea dragostei dintre nepotul său (Ernesto) şi tânăra Norina, cât şi cu isteţimea doctorului Malatesta – se sprijină cu permanentă putere de convingere pe felul în care fiecare din cele patru personaje ale operei (doar patru!)[1] îşi cântă aspiraţia la fericire. „Mă simt tânăr ca la douăzeci de ani!“ exclamă bătrânul candidat la însurătoare (rol de bas comic), după ce Malatesta (bariton) îi propune de soţie pe tânăra şi ascultătoarea sa soră („... sora mea Sofronia...“, care nu este alta decât eroina farsei pe care o ticluieşte – frumoasa Norina, iubită de nepotul său). Cavatina lui Don Pasquale din primul tablou al actului întâi, ilustrativă în egală măsură a entuziasmului ce animă personajul, cât şi al ridicolului în care el cade, este o arie de mare virtuozitate interpretativă, factura ei – din care nu lipseşte o ornamentaţie ce culminează în episodul final – rămânând tipică pentru stilul *bel-canto* italian.

În ceea ce priveşte cuplul de îndrăgostiţi din desfăşurarea acţiunii, şi aceasta este urmărit cu deosebit accent pe specificul temperamental al celor doi componenţi. Ernesto este prezentat la început (actul întâi, primul tablou) în condiţiile de dependenţă în care este nevoit să trăiască în casa unchiului său. La faptul că rămâne neclintit în hotărârea de a nu ceda dorinţei lui Don Pasquale de a se căsători cu o persoană bogată (ceea ce se soldează cu ameninţarea de a fi dezmoştenit), se adaugă şi vestea ridicolă a căsătoriei unchiului său („cu tânăra sora a lui Malatesta“), situaţie care-l obligă să-şi caute imediat o altă locuinţă. Descumpănirea tânărului personaj dublează convingător comicul acţiunii, mai ales atunci când e pus şi în faţa dezamăgirii pe care i-o provoacă participarea lui Malatesta – pe a cărui prietenie conta – la proiectul matrimonial. Contrastul dintre aviditate şi puritate sufletească, admirabil reflectat în concepţia muzicală a duetului unchi-nepot (stilul recitativ iniţial transformându-se într-o îmbinare de stil *parlando* cu stil *arioso*) va continua să se manifeste şi în actul următor al operei, până când tânărul Ernesto va fi pus la curent cu farsa pusă la cale de Malatesta (improvizata căsătorie dintre Don Pasquale şi Norina). Ernesto se va integra în angrenajul comicului, ajungând chiar să semneze ca martor oficial în falsul act de căsătorie, dar caracterizarea lui muzicală nu va fi împlinită decât în

[1] O a cincea prezenţă scenică (cea a notarului) nu are decât o scurtă intervenţie solistică.

Scanned with OKEN Scanner

ultimul act, prin lirismul serenadei pe care el o va cânta iubitei (arie şi cor plasat în spatele scenei). Este clipa în care farsa imaginată de doctorul Malatesta atinge apogeul ei – surprinderea „soţiei necredincioase" în momentul întâlnirii cu „un cavaler romantic", de fapt Ernesto, în grădina casei, realitate ce conduce la dezlegământul fericit al comediei muzicale (dezvăluirea situaţiei şi consimţământului lui Don Pasquale la căsătoria nepotului său cu cea care-i fusese o „insuportabilă soţie".

Dacă prezenţa lui Ernesto şi evoluţia manifestării lirismului său (de la descumpănire la suprema fericire) sunt conduse pe un plan oarecum secundar, unicul personaj feminin (Norina îşi impune rolul de-a lungul întregii partituri cu o plasticitate rar întâlnită în istoricul comicului muzical. Iat-o în camera ei, impresionată de lectura unui roman în care era idealizată figura cavalerului Ricardo, iat-o depănându-şi gândurile şi cântându-şi iubirea pentru Ernesto (cavatină) şi totodată dezvăluindu-şi cu sinceritate o fire care nu e lipsită de cochetărie („Cunosc şi eu arta de a cuceri bărbaţii..."), după cum declară ea cu mimată frivolitate). Firea ei şăgalnică se va contura şi mai plastic în momentul vizitei lui Malatesta, când – entuziasmată de planul lui de a da o lecţie lui Don Pasquale, pentru a-i salva iubirea pentru Ernesto – începe să-şi studieze cu seriozitate rolul de tânără sfioasă şi ascultătoare, de curând ieşită de la mânăstire. Receptivitatea ei la înscenarea căsătoriei dintre ea (sub identitatea unei imaginare Sofronie, soră a lui Malatesta) şi bătrânul unchi cu pretenţii matrimoniale o încântă, iar scena în care repetă rolul ce i se încredinţează întrece orice aşteptare (*buffo-duet*). Şi mai convingător va apărea rolul ei în cel de al doilea act, când va fi condusă de Malatesta în casa lui Don Pasquale. Tinereţea şi mai ales sfiala ei îl cuceresc pe candidatul la însurătoare, care dispune să fie chemat urgent notarul pentru a-i legaliza căsătoria. Mai mult decât atât, entuziasmul îl face să semneze şi un act prin care dăruieşte timidei soţii jumătate din avere şi prin care îşi dă acordul ca ea să dispună de întregul său avut după dorinţă. Din acest moment joaca ei „de-a căsătoria" se schimbă. De la rolul de tânără nevinovată, Norina trece cu duritate la rolul soţiei cu drepturi depline în casa soţului. Luxul şi capriciile ei din ce în ce mai extravagante – menite să-şi exaspereze soţul – vor întrece măsura în actul al treilea (duet), când pretenţiile ei de independenţă vor ajunge să decidă pe Don Pasquale a o urmări în grădina casei (unde era regizată întâlnirea cu Ernesto) pentru a o dovedi necredincioasă şi a avea, astfel, motiv legal de despărţire. Împreună cu Malatesta, permanentul lui „sfătuitor" (din nou un *buffo-duet*) va ajunge la locul fixat într-o scrisorică (pe care Norina o lăsase deliberat să-i cadă din mână la plecarea de acasă sub ochii soţului exasperat) şi vor fi martorii unei scene romantice (serenada lui Ernesto, duetul cuplului de îndrăgostiţi), ceea ce va conduce la inevitabilul *happy end*, ca în toate comediile muzicale: marea fericire a lui Don Pasquale de a-şi putea redobândi pierduta linişte, a tânărului Ernesto (pentru a-şi putea recăpăta iubita şi moştenirea) şi a romanticei Norina, de a-şi vedea visul îndeplinit, datorită farsei imaginată de Malatesta, prietenul tuturor. Rolul doctorului Malatesta este al

Scanned with OKEN Scanner

patrulea din cele prezente de-a lungul întregii ţesături scenice şi muzicale, amintind de cel al vestitului Figaro din literatura şi creaţia muzicală a vremii. Ca sincer prieten al lui Ernesto, el este cel ce improvizează o strategie pentru a-l apăra de ameninţarea cu dezmoştenirea făcută de unchiul său, fără a pierde din vedere intenţia de a lecui pe vârstnicul avar de pretenţiile lui matrimoniale. Prezenţa acestui personaj-liant în desfăşurarea acţiunii, aparent nesinceră (ca înţelept consilier al lui Don Pasquale), ilustrează de fapt o caracteristică înclinaţie moral-romantică, prin alăturarea dintre el şi problemele ce survin în viaţa celor lipsiţi de avere şi putere. Isteţimea lui este izvorul comicului ce domină întreaga desfăşurare a subiectului, în timp ce lirismul – insinuat doar ca element de contrast în dramaturgie – se impune ca evident ţel ideatic doar la sfârşitul operei (ultimul tablou al actului III – aria lui Ernesto; duetul îndrăgostiţilor şi ansamblul muzical final). Ilustrele modele pe care Donizetti le-a avut la dispoziţie – de la Pergolesi la Mozart şi de la Cimarosa la Rossini – nu au influenţat strălucitoarea sa vervă creatoare. Începând cu uvertura orchestrală, a cărei muzică părăseşte obişnuita cale de urmărire evolutivă a ideilor muzicale, (pornind aşadar, direct cu latura concluzivă a operei ce va fi ilustrată de tema serenadei lui Ernesto din actul III), dar urmărind apoi traseul scenic-muzical ce ajunge la deznodământul clasic, ascultătorul operei va fi mereu încântat de surprizele pe care i le oferă geniul lui Donizetti. El alătură şi opune – permanent şi violent – planuri şi jocuri de idei, naivitate şi duritate, cuvinte şi gesturi uluitoare, pe un flux muzical ce înlănţuie personaje definite doar printr-o singură arie, dar angrenante apoi permanent în măiestrite asamblări camerale (duet, terţet, cvartet). Scânteietoarea vervă ritmică a duetelor presărate de Donizetti pe întregul parcurs al operei sale, ca cele dintre Don Pasquale-Malatesta, Don Pasquale-Ernesto (actul I), Norina-Malatesta (actul II), Don Pasquale-Norina, Don Pasquale-Malatesta, Ernesto-Norina (actul III), ca şi terţetul din actul al doilea (Don Pasquale-Malatesta-Norina), cucereşte amploare în spiritualul cvartet vocal ce încheie cel de-al doilea act, când conflictul dintre Don Pasquale şi Norina – asistaţi de satisfacţia lui Malatesta şi de încântarea lui Ernesto – ilustrează psihologic şi muzical prezenţa şi atitudinea celor patru personaje angrenate în comicul acţiunii. Şi nu poate fi trecută cu vederea plasticitatea diferitelor sensuri melodice, dublate şi subliniate printr-o mare solicitare a virtuozităţii glasurilor celor patru interpreţi (soprană, tenor, bariton, bas) ce contribuie la derularea farsei scenice (fie în stil *parlando*, fie în stil *bel canto*). Verva declamaţiei, marea varietate melodică – în tratare monodică sau polifonică – pe o desfăşurare de un firesc cuceritor, par a dezvălui permanenta integrare a compozitorului în amuzamentul conflictului scenic, alăturat fie sentimentelor ce aparţin domeniului romantic, fie celui ridiculizant. S-ar putea merge până la o specifică identificare a sa cu rolul lui Malatesta, magicianul care conduce personajele prin neprevăzutele meandre imaginate de el. Participarea lui Donizetti la jocul „de-a căsătoria", ca şi marea lui uşurinţă de a scrie muzică – şi a o scrie bine – se poate desprinde şi din faptul că această partitură l-a ţintuit nemişcat

Scanned with OKEN Scanner

timp de unsprezece zile în şir, ceea ce înseamnă o perioadă uluitor de scurtă pentru realizarea unei atât de măiestrite bijuterii muzicale. Se simte bucuria de a crea, bucuria de a găsi şi folosi mijloace de împrospătare a stilului *bel canto*, se simte modernitatea şi spontaneitatea unei personalităţi conştiente de valoarea creaţiei sale.

„De la *Puritanii* lui Bellini nu a mai cucerit vreo operă scrisă pentru Teatrul Italian un asemenea răsunător succes. Patru-cinci numere au trebuit să fie repetate: interpreţii, Maestrul – chemaţi şi aclamaţi..." scrie Etienne-Jean Délécluze în „Journal des débats" din 6 ianuarie 1843. „Aseară am dirijat premiera operei mele *Don Pasquale*" – scrie şi Donizetti elevului şi prietenului său Matteo Salvi. „Rezultatul a fost favorabil, continuă el cu modestie, dar adaugă: „*Adagio* de la finalul actului al doilea şi *stretta* din duetul Lablanche-Grisi (interpreţii rolurilor Malatesta-Norina, n.n.) au trebuit să fie repetate. Eu am fost chemat pe scenă după finalul celui de-al doilea şi al treilea act. Sunt mulţumit". Cine ar fi putut bănui că această operă mult aplaudată pe scena Teatrului Italian în pragul anului 1843 (la 3 ianuarie) va fi ultimul cuvânt vesel adresat de compozitor publicului său, de fapt ultimul ce-i va ilustra geniul? Cine ar fi putut crede că tristeţea descumpănitului Ernesto (pe cuvintele „Chercherò lontana terra" din primul act) sau cea a lui Don Pasquale dintr-un *lamento* rămas celebru („È finita Don Pasquale" – actul III) pot avea şi sensuri autobiografice. Pentru că viitorii cinci ani pe care acest compozitor îi mai avea de trăit vor fi umbriţi de perioade de nălucire sau de ţintuire la pat, sfârşit dramatic ce nu a fost străin nici altor artişti romantici, reflectând – poate – mistuirea vieţii lor de către un foc lăuntric necruţător. Dacă Jean-Baptiste Cramer, contemporanul său mai vârstnic, a compus un *Valse brillante* desfăşurat pe toate melodiile operei şi a contribuit astfel la marea ei popularitate, într-o vreme în care răspândirea muzicii se realiza greu, astăzi, când teatrele din lumea întreagă o programează în repertoriul lor şi înregistrările ce o propagă nu mai sunt o problemă pentru iubitorii de operă, acest giuvaier muzical continuă să se numere printre capodoperele genului.

O operă *seria* (*Catarina Carnaro*) şi alta în stil *grand opéra* (*Dom Sébastien, roi de Portugal*) vor mai fi compuse de Donizetti (prima pentru Teatrul San Carlo din iubitul său Napoli, a doua – pentru Opera din Paris), dar fără ca el să le mai fi putut dirija şi fără ca realizarea lor să-i mai fi putut reflecta dimensiunea geniului demonstrat în *Don Pasquale*.

Anul 1845 va fi ultimul în care Donizetti va mai putea participa la viaţa muzicală, împărţindu-se între Viena – Bergamo – Paris. „Clima vieneză nu-mi prieşte" – va scrie el familiei, a doua zi după un spectacol cu *Dom Sébastien*, montat pe scena teatrului „de la porţile Carintiei". „Nu mă simt bine, scria el şi editorului muzical Guglielmo Cottrau, precizând că dacă nu va surveni o restabilire, va pleca să se refacă la Bergamo. Pana lui, atât de grăbită şi neobosită pe sutele de portative ale unei partituri, începea să scrie mai mult veşti privitoare la sănătatea sau proiectele sale. Către sfârşitul verii anului 1844, diagnosticul era „afecţiune a sistemului nervos, privind atât unele funcţii ale coloanei vertebrale,

Scanned with OKEN Scanner

cât şi ale creierului". „Am mereu o febră nervoasă", preciza el fratelui său Giuseppe Donizetti, stabilit la Constantinopol. „Seara, când mă culc obosit – îşi descria el starea de neurastenie şi unui vechi prieten din Napoli, Teodoro Ghezzi, la 2 octombrie 1845 – îmi pare că patul se răstoarnă şi ajunge deasupra mea. Nu ştiu dacă trăiesc şi am senzaţia că mă cufund cu capul răsucit, ca sugrumat, şi asta fără să mă pot ajuta cu mâna (paralizată)[1]. Marii săi admiratori din Paris şi-au dat concursul pentru ca acest valoros artist care le devenise bun prieten să poată fi internat într-o cunoscută clinică din Ivry (localitate din apropierea Parisului) pentru a fi tratat de dezechilibrul nervos de care suferea, la începutul anului 1846. Dar nici tratamentul administrat timp de „16 luni şi 23 de zile" – după cum precizează actul de eliberare a compozitorului din prizonieratul vestitului sanatoriu francez – şi nici dragostea cu care l-au înconjurat vizitatorii nu au putut salva sănătatea acestui compozitor, cel mai ilustru – după retragerea lui Rossini şi după moartea lui Bellini – dintre compozitorii de opere ai acelor timpuri. La 23 iunie 1847 a fost condus la fosta sa locuinţă din Paris, fără ca el să mai poată recunoaşte pe cineva şi mereu dependent de cei ce-l îngrijeau. Din scrisorile celor ce-l vizitau – printre care şi cea scrisă la 22 august 1847 de Verdi, oprit la Paris, după un drum făcut la Londra pentru a asista la premiera operei sale *I Masnadieri* (Hoţii) – se poate desprinde starea gravă în care se afla acest preţuit pacient. Cu mare greutate familia a obţinut acordul doctorilor pentru a putea fi transportat în Italia, ceea ce însemna un drum lung (de şaptesprezece zile) şi greu (cu diligenţa), la care Donizetti a reuşit să reziste eroic. Rezistenţa sa se va prelungi în continuare şi în ambianţa oraşului său natal, dar numai până în primăvara anului viitor, când – la 8 aprilie 1848 – va părăsi viaţa, la vârsta de cincizeci şi unu de ani.

*
* *

La sfârşitul acestui capitol în care sunt prezentate viaţa şi creaţia unuia dintre marii compozitori de operă ai Italiei din perioada învolburatei epoci romantice, putem vorbi despre bogăţia pe care o prezintă lista sa de creaţie şi în alte genuri ale muzicii culte. Zeci de imnuri, de cantate şi lucrări ocazionale – începând cu *Il ritorno di primavera* (1818) şi terminând cu *Cristoforo Colombo* (1845); zeci de canzonete, ariete, romanţe, duete vocale – rămase în manuscris sau publicate postum în buchete ce poartă uneori titluri (*Inspirations viennoises, Matinées musicales, Fiori di sepolcro*); zeci de sonate, variaţiuni pe o temă, piese pentru clavicembalo sau „piano forte" (la două sau patru mâini), de lucrări camerale pentru diferite formaţii instrumentale (cvartete, cvintete, sextete) sau de compoziţii orchestrale (simfonii, preludii, concertini – din rândul cărora un

[1] *Lettere inedite di G. Donizetti,* publicate de Filippo Marchetti şi Alessandro Parisotti (Roma, 1892).

Scanned with OKEN Scanner

Concertino pentru corn englez şi orchestră) şi cu deosebire un şir lung de lucrări religioase, fie de întindere mare (misse, oratorii, cantate), fie mai restrânsă (trei *Ave Maria*, trei *Domine Deus*, patru *Gloria in excelsis*, cinci *Laudamus*, şapte *Miserere*, şase *Qui tollis* ş.a.), cărora li se adaugă impresionanta *Missa da requiem* compusă pentru ceremonia înmormântării lui Bellini (1835), sunt lucrări care i-au ilustrat sensibilitatea şi au contribuit la popularitatea de care s-a bucurat în perioada timpurie a manifestătrilor sale, dar care nu au avut forţa de a se menţine în repertoriul sălilor de concert. Se poate trage concluzia că oricât de multe genuri l-ar fi atras pentru a răspunde primelor sale îndemnuri creatoare, istoria muzicii nu a înscris în filele ei decât numele creatorului de opere. Dar, spre deosebire de Rossini – care s-a retras în plină forţă creatoare (la treizeci şi şapte de ani) şi de Bellini – care a compus în zece ani doar zece opere („nu mai mult de una pe an", după cum şi-a propus de la început acest exigent contemporan al său), Donizetti a compus cu o încrâncenată dorinţă de a pune în partitură orice gând sau impresie din cele ce i-au entuziasmat fantezia. Această nezăgăzuită nevoie de exprimare prin sunete l-a condus la însumarea unei multitudini de compoziţii şi, cu toate că în multe dintre ele se observă lipsa grijii pentru scriitură şi a finisării ei, dar şi pentru substanţa actului artistic, toate cele şaptezeci de opere compuse au dovedit că pot avea dreptul la scenă, iar capodoperele sale (*Lucia di Lammermoor* sau *Don Pasquale*) – i-au adus o glorie binemeritată în istoria acestui gen complex şi mult iubit de melomani. Şi nu putea fi trecut cu vederea că Donizetti şi-a impus personalitatea artistică reuşind să depăşească puternica influenţa a marelui Rossini şi chiar pe cea a lui Bellini (cu care a fost timp de câţiva ani în competiţie directă). Privind în ansamblu creaţia celor trei creatori de operă italieni ce au vieţuit şi creat în prima jumătate a secolului al XIX-lea, pot fi remarcaţi paşii înainte pe care i-a făcut Donizetti în realizările sale din perioada maturităţii, paşi pe ale căror urme se vor suprapune nu peste multă vreme cei ai tânărului Verdi. Tratarea tradiţionalelor momente gândite în stil recitativ, din ce în ce mai integrate în intenţia de caracterizare a personajelor, expansiunea frecventelor dialoguri, colorate deseori cu nuanţe lirice (în stil arioso) pentru a reliefa natura unor simţăminte sunt doar primele semne ce dezvăluie o constantă tendinţă de cucerire a veridicităţii în acţiunea cântată. Fără a se putea elibera de convenţiile teatrale, Donizetti încearcă mereu posibile variante ale modificării lor, ca unul ce trăieşte cu adevărată voluptate situaţiile urmărite de muzica sa, indiferent dacă natura acestora este lirică, dramatică sau comică. Pentru a cuceri paşi spre veridicitate el îndrăzneşte să dea sensuri noi tradiţionalelor cavatine („cabalette", cum erau numite de italieni), modificându-le către lent mişcarea (ajungând să aibă indicaţia de Moderato sau Andante, Piu lento sau Majestoso ş.a.), unul dintre exemplele cele mai convingătoare în acest sens fiind finalul operei *Roberto Devreux* (cabaletta reginei Elisabeta la auzul primului semnal de tun care anunţă execuţia lordului Essex). Mai mult decât atât, Donizetti îşi permite să neglijeze şi regularitatea construcţiei pe care o are aria, căreia îi dă uneori contururi noi, dictate de cursul

Scanned with OKEN Scanner

pe care îl ia gândirea unui personaj sau altul, natura sau fluctuaţia simţământului său. În evoluţia acestui compozitor desprins din însorita Italie, se mai poate observa şi orientarea sa treptată către subiectele grave, unele dintre acestea având o deosebită influenţă asupra lui Verdi (cel care – asemenea lui Donizetti – a cunoscut suferinţa pierderii primei sale soţii şi a copiilor săi în plină tinereţe). Pentru a exprima intensitatea unei asemenea dureri sufleteşti Donizetti a dat deseori mai mare importanţă rolului de bariton (faţă de cel al tenorului) în operele sale *seria*, aşa cum apare în *Torquato Tasso* sau în *Belissario*, în *Maria Padella* sau în *Caterina Cornaro*, pentru a reda melancolia gravă ce i-a dominat partea finală a vieţii. Impresionantele duete bariton-soprană din operele sale care-şi sprijineau acţiunea pe relaţia dintre părinte-fiică nu vor fi străine nici strălucitului său urmaş, Giuseppe Verdi, aşa cum vor ilustra momente din unele opere, ca *Rigoletto* sau *Aida*. Şi cine ar mai putea contesta astăzi meritul lui Donizetti de a fi contribuit la transformarea tradiţionalelor finaluri – atunci când sensurile acţiunii o cereau – aşa cum a îndrăznit să încheie o operă fie cu o romanţă sau cu un solo impunător (ca în *Belisario*), fie cu suprapunere de voci ce-şi schimbă firesc părerile peste ritmul unui marş neîntrerupt (ca în *Dom Sébastien*). Sensuri noi de participare la intensitatea dramatică a dat Donizetti şi contribuţiei corale, aşa cum apare în acompaniamentul realizat în muzica operei *Lucia di Lammermoor*, în *Belisario* sau în cea care ilustrează tragicul sfârşit al lordului Essex din opera *Roberto Devreux*, pentru a nu mai pomeni de cunoscutul cor *Divo spirito* detaşat din opera *Pia de' Tolomei* pentru frumuseţea lui şi cântat de sine stătător în concerte corale. Experienţa şi talentul au condus pana acestui creator de opere la unele soluţii de intensă expresivitate a limbajului instrumental-orchestral, şi aceasta nu numai în capodoperele sale, dar şi în paginile unor creaţii mai puţin cunoscute, ca în *Maria di Rudenz* (introducerea la actul al doilea, gândită pentru clarinet bas şi harpă), în *Maria Padella* (solo-ul cornului englez ce însoţeşte muzica trio-ului) sau în Preludiul la opera *Dom Sébastien*, pentru a nu da decât câteva dintre numeroasele exemple. Nici farmecul şi echilibrul dat de compozitor acompaniamentului orchestral din unele pagini vocal-camerale nu pot fi uitate, calităţi ce au oferit adevărate modele de gândire componistică polifonic-expresivă.

Izolat şi dependent de ajutorul celor din jur, acest împătimit creator de muzică – al cărui nume continua să figureze ca maestru al capelei şi compozitor imperial al Curţii din Viena, ca director al Conservatorului din Napoli şi al Teatrului „de la Renaissance" din Paris – ceda sceptrul (pe care Rossini i-l încredinţase cu două decenii în urmă[1]) mai tânărului Verdi, cel ce va deveni în curând şi pentru multă vreme un astru al operei italiene şi universale.

[1] La moartea lui Bellini.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV

GIUSEPPE VERDI
(1813–1901)

Scanned with OKEN Scanner

„Trist, trist!... Când am citit telegrama, am fost cu adevărat răvăşit“ – scria Giuseppe Verdi editorului Giulio Ricordi la 14 februarie 1883, la aflarea veştii despre moartea lui Wagner (din 2 februarie). „A dispărut o mare personalitate – adăuga el – un nume care va lăsa o urmă adâncă în istoria artei...“

După cum se ştie, cei doi iluştri făuritori de opere ai epocii romantice – amândoi bucurându-se de glorie şi fiecare conştient de marea valoare a celuilalt – nu s-au întâlnit şi nu au comunicat niciodată, citatul desprins din scrisoarea lui Verdi către Ricordi fiind o mărturie a regretului sincer pe care compozitorul italian l-a simţit la vestea trecerii din viaţă a colegului său de generaţie (Wagner venind pe lume doar cu cinci luni înaintea sa).

Faţă de biografia compozitorului german, care a pornit pe drumul artei înconjurat de atracţia scenei, a culiselor şi spectacolelor de teatru pe care le admira în turneele familiei sale prin diferite centre de cultură ale ţinutului germanic, Verdi s-a născut într-un cătun din Italia nordică – Roncole – ce aparţinea comunei Busseto din ducatul Parma, în ambianţa unui han pe care îl avea tatăl său (Carlo Verdi) şi a unui cămin modest, condus cu duioşie de mama sa (Luigia), torcătoare de meserie. Giuseppe şi Giuseppa s-au numit cei doi copii ai lor, primul (viitorul compozitor ce va da glorie nemuritoare patriei şi timpului său) fiind ajutorul mamei în treburile casei, ca şi în îngrijirea surorii cu trei ani mai mică, plăpândă şi cu o dezvoltare întârziată. Mai trebuie amintit şi faptul că înregistrarea numelui său la primăria din Busseto, comuna cea mai apropiată de cătunul unde s-a născut, a fost făcută în limba franceză (Joseph-Fortunin-François Verdi), dat fiind că pe atunci ţinutul Parmei făcea parte din imperiul lui Napoleon.

Pe plan muzical, copilăria lui Verdi apare mai asemănătoare cu cea a lui Brahms în ceea ce priveşte devotamentul său pentru problemele familiei, în ciuda chemării magnetice pe care o exercita asupra lui mirajul muzicii, chemare

Scanned with OKEN Scanner

ce ne poartă gândul şi la impresiile trăite de micul român George Enescu, al cărui model a fost – ca şi în cazul lui Verdi – lăutarul satului. Iată prezenţa unui biet scripcar (orbul Bagassete) în preajma cârciumii lui Carlo Verdi, surprinzând harul băiatului ce nu împlinise încă anii de şcoală şi încercând să atragă atenţia părinţilor asupra unei posibilităţi de a-l ajuta să poată cunoaşte tainele muzicii şi contribuind astfel la primii lui paşi în universul misterios al sunetelor.

Următorul pas ce a decis soarta viitorului muzician a fost cel al intrării lui – după împlinirea vârstei de şapte ani – ca ucenic în treburile fixate ceremonialului slujbelor bisericeşti, aşa cum era obiceiul locului. Acolo copilul a fost vrăjit de mirajul împrăştiat de sunetele orgii, impresie puternică ce l-a convins pe tatăl lui să-i cumpere o spinetă[1] pe care se cântase multă vreme, dar bună încă pentru „joaca unui copil", după cum gândea Carlo Verdi. Nu a trecut multă vreme şi vechiul instrument, solicitat peste măsură de copilul însetat de a crea pe el melodii, nu a mai răspuns „inspiraţiilor" lui. Este momentul în care intervine al doilea personaj în evoluţia copilului, aşa cum aflăm de pe inscripţia rămasă pe una din laturile vechii spinete: „Eu, Stefano Cavaletti, am refăcut instrumentul şi am îmbrăcat cu piele ciocănelele lui, adăugându-i apoi şi o pedală. Am făcut totul în mod gratuit, văzând frumoasele aptitudini ale tânărului Giuseppe Verdi, care învaţă să cânte la acest instrument. Îmi ajunge atât. Anul 1821 după Christos".

Dar cel care a avut meritul de a-l fi ajutat pe micul Giuseppe să pătrundă în tainele muzicii a fost organistul bisericii din Roncole, bătrânul maestru Baistrocchi, de la care a învăţat viitorul muzician cititul notelor, solfegiul şi cântatul la orgă. Progresele au fost atât de uluitoare, încât ucenicul a ajuns după trei ani de învăţătură să poată suplini obligaţiile bătrânului său maestru de organist al bisericii, când se întâmpla ca acesta să fie obosit sau bolnav în zile de sărbătoare.

În acest stadiu de cunoaştere a tainelor muzicii, copilul de zece ani este trimis la Busseto pentru a primi la şcoala din localitate şi noţiuni de cultură generală – neglijate până atunci – în vederea unor studii de perfecţionare în arta muzicală pentru care se dovedise hărăzit. Cu puţinii bani pe care-i câştiga duminica în postul de organist al bisericii din Roncole (părăsit de bătrânul său maestru) micul elev şi-a putut plăti găzduirea la cizmarul Pugnatta din Busetto. După doi ani de şcolarizare făcuţi cu mare râvnă, ajunge a fi destul de înarmat pentru a putea face faţă unei slujbe oferite de negustorul Antonio Barezzi, cel care îi va deveni în curând un al doilea tată. Pentru că acest negustor avea – pe lângă activitatea sa de comerciant-angrosist ce aproviziona magazinele din localitate şi împrejurimi – şi o mare pasiune pentru muzică. Asemenea multor contemporani italieni, cunoştea şi cânta canzonete şi arii din opere, dar în afara acestor mani-

[1] Instrument înrudit cu clavecinul (cordoform, cu claviatură), foarte popular în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, folosind un mecanism care determina ca vârful unei pene să ciupească coardele corespunzătoare sunetelor dorite.

Scanned with OKEN Scanner

festări de meloman el era şi un bun flautist, numărându-se printre fondatorii societăţii filarmonice din Busseto, a cărei orchestră cânta în parcul din centrul localităţii şi îşi dădea contribuţia la spectacolele de operă date de numeroasele trupe de interpreţi ce colindau prin oraşele italiene. Mai mult decât atât, Barezzi făcea aranjamente de potpuriuri din muzica unor opere de mare popularitate şi chiar răspundea unor comenzi de compoziţie (fie dansuri sau marşuri pentru orchestra oraşului, fie pagini de muzică religioasă pentru slujbele bisericeşti duminicale). Aşa se explică intuiţia sa şi entuziasmul manifestat de el pentru talentul copilului venit din Roncole, pe care îl va lua în găzduire şi-l va încredinţa profesorului Francesco Provesi (organist al catedralei şi dirijor al orchestrei oraşului) pentru a contribui la perfecţionarea studiilor sale muzicale. Sub îndrumările acestui nou maestru, adolescentul Giuseppe Verdi va începe să facă progrese uluitoare, în timp ce în cercul de cunoştinţe ce frecventau casa lui Barezzi, el va ajunge să cunoască şi să fie cucerit de valorile culturii italiene renascentiste, ceea ce va da îndemnul lui Barezzi de a-l recomanda şi unui învăţat al locului – Pietro Saletti – pentru a-l iniţia în limba latină şi a-l conduce în lecturile unor mari gânditori şi poeţi ai trecutului (ca Dante, Petrarca, Shakespeare) sau ai prezentului romantic (Schiller, Victor Hugo), fond ce va contribui la setea lui de cunoaştere.

Dar peste aceste straturi de învăţătură din perioada adolescenţei trăită la Busseto va începe să se adauge şi influenţa efervescenţei patriotice ce domina viaţa Italiei acelor timpuri, patriotism ce se va infiltra pentru totdeauna în vibraţia gândirii sale, făcând din el un vajnic patriot şi un nedezmințit luptător romantic pentru vechile şi noile idei umaniste. După trecerea a trei secole de treptată pierdere a independenţei politice, populaţia acestui ţinut insular începuse să nu mai poată suporta dezagregarea lui în numeroase mici ducate conduse de puteri străine, ale căror armate (spaniole, franceze, austriece) le invadaseră pe rând pământul, adăugându-se la despotismul autorităţii papale care-i frânase multă vreme progresul. Trecutul acestei patrii, care se bucura de o cultură ce antedata cu mult civilizaţia altor ţări ale apusului european şi dăduse sevă proaspătă poeziei, muzicii, picturii, sculpturii şi arhitecturii lumii, nu mai putea permite fiilor ei să suporte tirania stăpânitorilor ce le împânzise pământul. Începutul secolului al XIX-lea aduce semnele unor reacţii – cum au fost cele împotriva ocupaţiei franceze, care în timpul ascensiunii lui Napoleon ajunge să cucerească putere peste întreaga Italie (cu excepţia Sardiniei şi Siciliei). Este momentul în care încep să apară primele forme de organizare ale „revoluţionarilor carbonari“ (1807) ce vor avea o îndelungă activitate, deoarece dominaţia franceză va face loc celei austriece, ale cărei trupe armate vor reuşi să înăbuşe şirul de revolte ce vor izbucni una după alta pe pământul italian. Intervine acum şi un mare nume de luptător – Giuseppe Mazzini (1805–1872), cel care în vara anului 1831 a fondat asociaţia „Tânăra Italie“, cu menirea de a lupta pentru crearea unei republici italiene unitare, care, alături de alte asemenea asociaţii (ca „Tânăra Germanie“ sau „Tânăra Polonie“) a ajuns la dimensiunea unei organi-

Scanned with OKEN Scanner

zaţii europene („Tânăra Europă" – 1834). Peste un deceniu şi jumătate – după revoluţiile de la 1848 ce au sfârşit prin alungarea austriecilor – Mazzini va ajunge să proclame o republică liberă la Roma (Republica Romana) în iarna anului 1849 şi va face parte din triumviratul ce o va conduce, dar luptele pentru independenţa pământului italic se vor relua curând, începând cu cele conduse de Giuseppe Garibaldi (1807–1882) împotriva unor noi expediţii ale armatelor franceze din vara aceluiaşi an 1849. Înăbuşite una după alta, luptele îşi vor continua avântul pe calea creaţiei literare şi artistice a patrioţilor italieni, ilustrând perioada unui romantism italian ce a fost cunoscut sub denumirea „Risorgimento" (Redeşteptarea). Numele lui Alessandro Manzoni – poet şi romancier al acestei epoci – şi al lui Giuseppe Verdi – al treilea luptător cu numele Giuseppe, după cel purtat de Mazzini şi Garibaldi – rămân deosebit de reprezentative pentru manifestările cultural-artistice ale poporului italian din această frământată perioadă a istoriei sale.

Dar până atunci, „muzicianul cu cască" – cum îl va denumi Rossini nu peste multă vreme – va trebui să treacă prin câteva evenimente biografice ce îi vor marca primii ani ai tinereţii, şi vor adăuga o prematură descumpănire la seriozitatea nativă a temperamentului său.

Revenind la anii de învăţătură pe care Verdi i-a petrecut la Busseto, trebuie semnalat faptul că în educaţia sa încep să survină progrese remarcabile. Din această perioadă datează primele compoziţii (dansuri, marşuri, cântece), pentru ca la cincisprezece ani să obţină un deosebit succes cu o uvertură la *Bărbierul din Sevilla*, capodopera lui Rossini, compoziţie pregătită pe ascuns cu orchestra oraşului pentru a face o surpriză profesorului Provesi. Nu va trece multă vreme şi autorităţile oraşului, conştiente de talentul tânărului muzician, îi vor oferi o bursă pentru a putea studia la Conservatorul din Milano (capitala lombardă a provinciei imperiale austriece în acea vreme), moment în care începe o nouă perioadă în evoluţia tânărului muzician.

Era în vara anului 1839 şi, înarmat cu o scrisoare de recomandare din partea lui Pietro Seletti (profesorul său de cultură generală de la Busseto) el va găsi găzduire în casa lui Alessandro Rolla, violist şi violonist celebru, care va reuşi să-l înscrie printre candidaţii ce urmau să participe la examenul de admitere în această şcoală superioară de învăţătură muzicală. Compoziţiile prezentate şi tehnica lui pianistică nu au avut însă meritele de a convinge comisia de examinare, candidatul din Busseto fiind respins cu calificativul „necorespunzător". Fără a se descuraja, tânărul Verdi îşi va găsi refugiul în învăţătura renumitului pedagog Vincenzo Lavigna. Acesta era compozitor de opere şi balete mult aplaudate în epocă şi mai ales „maestro di cembalo" la vestitul teatru La Scala, calitate în care putea prilejui talentatului său elev („care – va scrie vârstnicul profesor într-o scrisoare trimisă lui Barezzi la Busseto – va deveni în curând o mândrie a patriei sale") posibilitatea de a asculta seară de seară reprezentaţii de opere compuse de Saverio Mercadante (1795–1870), de Luigi Ricci (1805–1859), precum şi de compozitori cu glorie europeană în acea vreme,

Scanned with OKEN Scanner

aşa cum erau Rossini, Donizetti sau Bellini. Asemenea spectacole vor influenţa şi decide calea pe care tânărul muzician o va urma în compoziţie, cale ce-l va face nemuritor. Cu toate acestea, profesorul Lavigna nu va neglija latura clasică a studiilor sale, familiarizându-l cu realizări muzicale inestimabile, de la cele ale lui Palestrina şi Corelli, la clasicii vienezi şi contemporanii romantici. Progresele în tehnica compoziţiei şi a interpretării la pian vor fi surprinzătoare şi vor ajunge doar după un an de studii să pună elevul în situaţia de a-şi putea suplini maestrul la repetiţiile cu orchestra de la operă atunci când se întâmpla ca el să fie obosit sau suferind, ceea ce însemna ca el să poată dirija de la pian muzica unei partituri întregi.

Cu această experienţă şi cu o muncă neîntreruptă pentru familiarizarea cu limbajul polifonic şi armonic, Verdi începe să răspundă şi unor comenzi de compoziţii, dintre care este de semnalat succesul avut cu o cantată pentru voce şi orchestră compusă în anul 1834, cu prilejul căsătoriei contelui di Borromeo. Survine chiar o comandă de a crea o operă pentru Teatrul filodramatic din Milano, ceea ce va însemna pentru compozitor realizarea unui vis făurit de el în timpul prezenţei la atâtea minunate spectacole la *Teatro alla Scala*. Verdi nu va putea duce la îndeplinire binecuvântata comandă primită, deoarece a trebuit să răspundă chemării lansate de oraşul Busseto pentru a prelua posturile rămase vacante în urma decesului profesorului Provesi, fostul său îndrumător. Nu va trece multă vreme şi va ajunge (în anul 1835) să fie numit *maestro di musica* al acestui oraş, care-l ajutase să urce treptele unei învăţături muzicale solide, post ce-i va asigura o retribuţie onorabilă şi-l va determina să părăsească gândul de a se mai întoarce în strălucitoarea metropolă a Lombardiei. La această decizie a contribuit între timp şi căsătoria sa cu Margherita Barezzi (fiica protectorului său) din primăvara anului 1836, când noul „maestro" al vieţii muzicale din Busseto nu împlinise încă 23 de ani.

Părea că tânărul Verdi îşi găsise echilibrul sufletesc şi material şi îşi va duce în linişte munca sa de dirijor şi organizator de concerte (*Academii*, cum se numeau în acea vreme), ca şi pe cea de compozitor stăpân pe pana sa, creând în liniştea căminului său numeroase pagini corale la tragediile lui Alessandro Manzoni, sau muzică bisericească pentru slujbele călugărilor franciscani. În anul 1838 va avea bucuria de a-şi putea vedea şi primele compoziţii tipărite – *Şase romanţe pentru voce şi pian* (patru pe versurile unor poeţi italieni şi două pe versuri de Goethe). Dar peste aceste creaţii miniaturale sau eclesiastice a plutit mereu atracţia sa pentru genul lirico-dramatic care-i înaripase sufletul şi fantezia în anii trăiţi la Milano. Există unele informaţii de arhivă conform cărora Verdi ar fi dat curs comenzii făcute de Teatrul filodramatic milanez, compunând pe un libret de Piazza o operă ce purta titlul *Rocester*, fără ca urma unui asemenea demers componistic să fi fost între timp găsită. Se impune în schimb prima sa creaţie în acest gen în care va excela – anume opera *Oberto, conte di San Bonifacio* – pe care unii comentatori ai realizărilor verdiene o consideră o continuare a vechiului plan de a compune opera *Rocester*. Ei îşi susţin teza prin

Scanned with OKEN Scanner

diferite argumente convingătoare, printre care şi faptul că textul aparţinea aceluiaşi libretist (Piazza), după cum şi comanda unei lucrări ce venea din partea aceluiaşi antreprenor teatral. Deşi libretul a fost revizuit şi înviorat de Temistocle Solera (1815–1878), valoarea lui a fost departe de a fi corespuns aşteptărilor lui Verdi. Iubirea dintre Riccardo şi Leonora (eroii operei desprinşi din perioada Evului Mediu) pusă în contrast dramatic cu duşmănia dintre familiile lor era cu mult prea umbrită de ideea ce i-a inspirat lui Shakespeare geniala dramă *Romeo şi Julietta*. Totuşi fantezia lui Verdi a reuşit să dea freamăt viu sentimentelor eroilor din acţiunea libretistului Piazza, excelând în melodism liric – şi aceasta cu deosebire în finalul primului act, când are loc întâlnirea dintre cei doi tineri şi contele Oberto (tatăl Leonorei), sau în cvartetul vocal din cel de-al doilea act, pe care însuşi compozitorul îl considera a fi fost „cea mai fericită pagină a operei". Este prima formaţie cvartistică în care Verdi a dovedit nu numai talent, dar şi fundamentarea gândirii sale pe cunoştinţe componistic subtile, formaţie pe care o va duce curând pe adevărată culme de frumuseţe în ultimul act al operei *Rigoletto* şi pe care o va încerca cu succes şi pe plan instrumental peste câteva decenii (*Cvartetul de coarde în mi minor*).

Datorită admiraţiei pe care soprana Giuseppina Strepponi şi impresarul Merelli au avut-o pentru lirismul muzicii lui Verdi, prima operă creată de el a fost inclusă în repertoriul ilustrului teatru La Scala din Milano pentru stagiunea 1839–1840, premiera ei având loc la data de 17 noiembrie 1839. Succesul de sală şi de presă a fost desăvârşit. Fără să fi însemnat un cuvânt nou în istoria operei italiene, frumuseţea muzicii a fost răsplătită – aşa cum era răsplătită şi cea a operelor lui Donizetti sau Bellini – cu lacrimi, aplauze şi cronici încurajatoare. Factura ei tradiţională, care ocolea tendinţa compozitorilor vremii de a favoriza virtuozitatea vocală a interpreţilor, era cea care continua să entuziasmeze publicul italian şi să suplinească slăbiciunea unor librete melodramatice intrate în voga timpului. Faptul că editorul Giovani Ricordi (fondatorul celebrei edituri italiene) a solicitat şi a obţinut dreptul de a-i tipări partitura a adus autorului ei nu numai o confirmare a meritelor sale, dar şi o binemeritată independenţă materială. Hotărâtoare a fost recunoaşterea oficială a teatrului milanez, care – prin impresarul Merelli – a comandat compozitorului operei *Oberto* încă trei noi opere pentru repertoriul din următorii doi ani.

Cu acest prim pas fericit în lumea spectacolelor de operă, tânăra familie Verdi – a cărei viaţă începuse să fie luminată de naşterea a doi copii (un băiat şi o fetiţă) – îndrăzneşte să se stabilească la Milano, nebănuind cât de tragic va fi următorul pas din creaţia sa.

Conform contractului, Merelli i-a oferit lui Verdi un nou libret, prin care i se oferea posibilitatea ca el să-şi încerce talentul şi în desfăşurarea unei acţiuni *buffa*. Textul era semnat de Felice Romani – cel mai reputat libretist al timpului (fost colaborator al lui Bellini) – purtând titlul *Il finto Stanislao* (Falsul Stanislav), înlocuit ulterior de Verdi cu cel de *Un giorno di regno* (O zi de domnie) sub care opera s-a făcut cunoscută. Lucrul la o creaţie comică, pornit cu mai

Scanned with OKEN Scanner

puţin entuziasm de compozitorul ce era înzestrat cu un temperament înclinat spre seriozitate – aşa cum fusese crescut în climatul satului Roncole şi cum trăise până atunci mereu adâncit în munca de cunoaştere a tainelor unei arte dezvăluită lui de orga din biserici – nu a fost uşor. În primul rând pentru că Verdi, abia ieşit de sub ameninţarea unei anghine ce-l ţinuse un timp ţintuit la pat, a revenit cu greu în vechiul său ritm de muncă. El nu va fi cruţat de destin nici după restabilire, deoarece după ce asista la pierderea pe rând a celor doi copii ai săi (în vara anului 1838, în toamna anului 1839), el ajunge să-şi piardă şi tânăra soţie în anul 1840. Intrat într-o criză sufletească greu de învins, însinguratul compozitor va reuşi totuşi să termine cea de-a doua operă a sa, a cărei muzică va fi departe de a corespunde vervei şi hazului cerut de genul comic. Premiera de la Scala, la 5 septembrie 1840 (la doar trei luni după moartea Margheritei) a fost un categoric eşec.

Deprimarea ce a urmat acestui lanţ de nefericiri este explicabilă. Retras într-o prelungită izolare şi conştient de greşeala de a fi compus muzică pentru o farsă cu o acţiune uşuratică (aventurile unui tânăr ofiţer francez prezentat drept rege al Poloniei şi primit cu condescendenţă de ambianţa pariziană), Verdi ia hotărârea de a înceta să mai compună. „Înfrânt de nenorocirile prin care am trecut, decepţionat de insuccesul avut şi convins că în artă nu-mi voi mai putea afla alinarea, m-am hotărât să nu mai scriu nicicând vreo notă...“, mărturisea el cu amărăciune în caietul său de lucru, între timp părăsit.

Un mare merit la revenirea asupra acestei grave hotărâri l-a avut impresarul Merelli. El s-a străduit să găsească un libret potrivit cu firea interiorizată a acestui tânăr muzician atât de talentat şi atât de greu lovit de soartă. Nu va trece multă vreme şi va reuşi să-i prezinte un material inspirat din Vechiul Testament, refuzat de compozitorul german Otto Nicolaï[1]. Acţiunea acestui libret trezeşte în sufletul lui Verdi o fibră ce fusese eclipsată de nenorocirile prin care trecuse în ultima vreme – cea patriotică. Pentru că autorul lui – Temistocle Solera, fiul unui carbonar întemniţat în urma răscoalei de la Milano din 1821, poet mult admirat în acea vreme pentru buchetul său de poezii – *Miei primi canti* (Primele mele cântece) – inspirate toate de îndemnurile imnurilor lui Manzoni, reînvia unul din episoadele tragice trăite de poporul evreu. Învins şi asuprit de regele Babilonului (Nabucodonosor), subiectul era mult asemănător cu suferinţele poporului italian din acea vreme de asuprire austriacă. „Am citit poemul şi nu o dată, de două sau de trei ori, ci de-atâtea ori încât ajunsesem dimineaţa să cunosc pe dinafară libretul lui Solera de la început până la sfârşit“ nota Verdi cu sinceritate, încercând să explice revenirea sa la vechea atracţie pentru compoziţie. „Am scris muzica operei încetul cu încetul“, va mărturisi el în anul 1841, când va reuşi să prezinte lui Merelli întreaga partitură.

[1] Otto Nicolaï (1810-1849), compozitor şi dirijor german, coleg de generaţie cu Chopin şi cu Schumann, dirijor ce va deveni curând (în 1842) fondator al concertelor filarmonice de la Viena şi va rămâne celebru prin opera sa *Nevestele vesele din Windsor*.

Scanned with OKEN Scanner

Succesul operei a început o dată cu primele lecturi făcute la pian de către celebrii interpreţi angajaţi la *Teatro alla Scala* pentru stagiunea în curs, aşa cum erau soprana Giuseppina Strepponi şi baritonul Giorgio Ronconi. Intrată în repetiţii din luna februarie a anului 1842, acţiunea şi muzica noii creaţii verdiene atrăgeau ca un magnet personalul ajutător al teatrului în preajma scenei, marcat de rezonanţele îndemnurilor lor la lupta pentru libertate. Dramatismul eroic al muzicii lui Verdi, cu răsunet în rândul melomanilor milanezi încă din timpul acestor repetiţii, a impresionat şi a ridicat publicul în picioare act de act la premiera din 9 martie 1842, redând muzicianului ce nu împlinise încă treizeci de ani răsplata încrederii în harul său creator, pierdută între timp. „Cu această operă a început de fapt cariera mea artistică..." – va mărturisi el într-unul din rarele documente memorialistice pe care le-a lăsat în urma sa. Într-adevăr, *Nabucodonosor* („*Nabucco*" – cum vor prescurta italienii numele celui ce a fost regele Babilonului între anii 605–562 î.Ch., învingător în lupta purtată de armatele lui cu poporul evreu şi cuceritor al Ierusalimului) este prima operă care a dat faimă şi nemurire numelui lui Verdi. „Ierusalimul" este titlul pe care Solera şi Verdi l-au dat primului act (din cele patru pe care a fost structurată opera) a cărui acţiune se petrece în palatul lui Solomon, unde învinşii îşi deplâng soarta în intonaţii corale apăsătoare. Preotul Zaharia încearcă să-i îmbărbăteze, anunţându-i că speranţa nu este pierdută, deoarece fiica regelui învingător (Fenena) a devenit între timp ostatica lor. Din acest moment dramaturgia va îmbina elementele povestirii biblice cu unele amănunte dramatice trăite de personajele principale. Survine mai întâi cumpăna din viaţa lui Ismael, nepot al regelui din Ierusalim, care o iubeşte de multă vreme pe prinţesa captivă. Dragostea lui o nefericeşte pe Abigaille (prima născută dintre fiicele lui Nabucodonosor), îndrăgostită de acest tânăr din vremea în care el trăise în Babilonia ca ambasador al poporului ebraic. Reîntâlnirea cu el conduce la clarificarea situaţiei, moment ce declanşează transformarea brutală a vechilor ei sentimente în ură şi dorinţă de răzbunare. Cu totul remarcabil este talentul lui Verdi de a fi creat contrastul dintre lirismul şi agresivitatea tonului ei de-a lungul acestei scene, merit ce a inaugurat tendinţa compozitorului tânăr de a învălui cu adevăr dramatic tehnica tradiţionalului stil *bel canto*, deschizând galeria celebrelor roluri feminine animate de ambiţii, de gelozie şi cruzime din vasta sa creaţie, de la lady Machbeth, opera cu acelaşi nume (1847) la Amneris din *Aida* (1871). Contrastul dramatic continuă să se manifeste şi în terţetul vocal (în care e implicată şi prezenţa Fenenei) moment ce urmează dialogului dintre Abigaille şi Ismael ce îşi lărgeşte apoi semnificaţia o dată cu intrarea lui Nabucodonosor şi cu atacul pe care preotul Zaharia încearcă să-l facă asupra fiicei lui captive. La această scenă cu o mare încărcătură dramatică, se adaugă şi gestul spontan al tânărului Ismael care intervine să-i salveze viaţa, redând-o apoi tatălui ei, ceea ce transformă vechea lui atitudine de luptător, în cea de înaltă trădare. Dramaturgia scenică şi muzicală este convingătoare şi pe plan coral, ritmica

Scanned with OKEN Scanner

impulsivă a protestelor celor înrobiţi find încununată în final de tonuri patriotice înălţătoare.

În cel de-al doilea act (intitulat *Hulitorul*), Abigaille descoperă un pergament pe care este stipulat faptul că moştenitoarea de drept a tronului este Fenena, dat fiind faptul că ea (Abigaille) este un copil adus pe lume de către o sclavă, fostă favorită a regelui. Acest act oficial o determină să se răzbune, mai ales că rivala ei se hotărâse să-şi părăsească zeii şi să treacă la credinţa într-un singur Dumnezeu, cel al religiei ebraice. Dar în timp ce Abigaille lansează zvonul că tatăl lor a murit şi că puterea îi revine de drept, ca prim-născut copil al familiei domnitoare, apare regele însoţit de suita sa. El ordonă arestarea Fenenei şi a evreilor ce o înconjoară, declarându-se drept singurul lor Dumnezeu, moment în care este doborât de un fulger ce declanşează „hulitorului" o totală stare de nebunie. De această situaţie va profita Abigaille, care va prelua întreaga putere (Actul III – *Profeţia*) şi va tiraniza întreaga cetate provocând deznădejde în rândul poporului evreu. Duşi în robie, prizonierii îşi deplâng soarta într-un popas făcut pe malurile Eufratului, în intonaţii corale ce parcurg la unison o gamă de sentimente cu un impresionant ambitus expresiv. Este celebrul cor al captivilor, pornit în şoaptă pe nostalgicele cuvinte „Va, pensiero, sull' ali dorate" (zboară, gând, pe aripi aurite) şi crescând până la sonorităţi copleşitoare, pentru a recădea din nou în deznădejde, imn ce va deveni în epocă – şi peste vreme – unul dintre cele mai celebre cântece de îndemn la lupta pentru libertate, pe plan mondial. Preotul Zaharia răspunde plânsului lor proorocind căderea Babilonului şi binecuvântata lor eliberare aducând prin această viziune a sa o undă de îmbărbătare captivilor din legenda biblică, cu ecou puternic asupra compatrioţilor italieni contemporani, ajunşişi ei la deznădejde.

Acţiunea ultimului act (al patrulea – intitulat *Idolul sfărâmat*) ne poartă în încăperea în care trăia izolat regele Nabucodonosor, printr-o uvertură sprijinită pe o melodie ce aminteşte triumfătoarea intrare în scenă a regelui babilonian din primul act. De data aceasta monologul său (în stil recitativ) este marcat de starea sa de nebunie, în timp ce de afară străbat intonaţiile lugubre ale unui marş ce întovărăşeşte drumul fiicei lui şi a evreilor condamnaţi la moarte către îndeplinirea pedepsei. Dar la fel cum înnebunise la lovitura unui trăsnet, Nabucco îşi revine brusc. Ajutat de unul dintre slujitorii săi credincioşi şi însoţit de vechii lui războinici el reuşeşte să ajungă din urmă convoiul, să declare libertate celor condamnaţi, în aclamaţiile *viva Nabucco*! ce par a răsplăti îndeplinirea profeţiei preotului Zaharia. Statuia idolului păgân din mijlocul grădinii suspendate ce făcea mândria cetăţii se prăbuşeşte simbolic, în timp ce regele babilonian recunoaşte puterea Dumnezeului ebraic şi binecuvântează căsătoria Fenenei cu Ismael, după ce asistase la sinuciderea celeilalte fiice (Abigaille), îmblânzită şi ea de sentimentul remuşcării. Un *happy end* convenţional, nelipsit din estetica vechilor drame moralizatoare, care declanşează o scenă finală în maniera *grand opéra*, mult aplaudată de publicul vremii.

Scanned with OKEN Scanner

Am insistat asupra subiectului acestei opere a tânărului Verdi, pentru a putea surprinde câteva trăsături ce caracterizează de la început personalitatea compozitorului italian, indiferent de slăbiciunile ce survin în dramaturgia scenică sau muzicală a acestei creaţii, care – după premiera ei de la Milano din 9 martie 1842 – îi va impune numele în întreaga Italie. Aşa cum se ştie, teatrul milanez – *alla Scala* lansase numeroase prime audiţii de opere create de compozitori italieni sau străini, recunoscută fiind rigoarea cu care acestea erau primite în repertoriul ei. Opera *Nabucco* a însemnat, însă, un succes de sală fără precedent. Unul dintre poeţii timpului (Antonio Fogazzaro) va rosti într-un târziu (la înmormântarea lui Verdi din 27 ianuarie 1901) câteva cuvinte ce vor cuprinde în întregime marile merite ale acestei opere (a treia din rândul primelor încercări ale ilustrului compozitor): „Verdi a fost unul dintre marii noştri luptători pentru unitate, într-o vreme în care ideea naţională, îmbrăcată în efluviile strălucitoare ale muzicii sale – ce nu putea fi înţeleasă de duşman – a putut străbate nestingherită Italia noastră subjugată, din Alpi la mare, însufleţind inimile...". Într-adevăr, publicul italian, ce se recunoştea în tematica desprinsă din povestirea biblică, va aştepta cu nerăbdare noi semnale din partea acestui patriot înflăcărat, care ştiuse să-şi muleze arta pe simţămintele compatrioţilor săi. Fără să se fi desprins de tradiţia structurii şi stilului tradiţional al genului, Verdi l-a împrospătat prin substanţa lui de mare actualitate şi tratarea acesteia cu accent pe plan coral. Pentru că de la începutul la finalul operei, corul este cel ce preia şi poartă ideile timpului său, marcând contrastul existent între prezentul tragic al asupririi străine şi aspiraţia luminoasă la libertate. Simplitatea facturii corale grave, împletită cu momente de creşteri ameninţătoare – mascate de plasarea acţiunii în antichitatea biblică – a fost o adevărată sevă pentru elanurile patrotice ale contemporanilor luptători, adunaţi în asociaţii secrete. Italia întreagă – „din Alpi până la mare" – cum relata poetul Fogazzaro în elogiul său anterior citat – le cântă şi le răspândeşte, iar teatrele marilor oraşe solicită din ce în ce mai insistent colaborarea compozitorului la activitatea lor. Verdi nu mai este autorul obscur al comediei muzicale *O zi de domnie*, ci marele creator al operei *Nabucco*, simbol al măreţului ideal de unitate ce domina vremea şi patria sa.

La acest merit ce se referă la substanţa operei se adaugă şi un specific har melodic ce conduce întreaga ţesătură a dramaturgiei muzicale. Deşi structura formei continuă să fie alcătuită din numere de sine stătătoare (recitativ, arietă, cavatină, duet, terţet, ansamblu coral – toate într-un acompaniament orchestral în a cărui componenţă alămurile au un rol evidenţiat în momente de elan triumfal sau de îndemn la luptă) se face simţită şi o clară tendinţă de unitate a ei, prin reluarea unor linii melodice ce ilustrează un anumit moment al acţiunii cum este prezenţa lui Nabucco sau a unui sentiment (nostalgic sau eroic, liric sau tragic). Unii comentatori ai creaţiei lui Verdi au căutat să evidenţieze şi diferite elemente noi din concepţia acestei opere, cum ar fi, de exemplu, cel de a nu mai fi alăturat eroinei principale un rol de confidentă (cu glas de mezzo-soprană), preferând să creeze un al doilea rol principal – aşa cum remarcă Donald Hussey în mono-

Scanned with OKEN Scanner

grafia sa *Verdi* –, precum şi meritul de a fi reliefat importanţa rolului de bas, inaugurat de compozitor cu personajul Zaharia. Sunt amănunte nu lipsite de interes pentru începuturile unui şir de creaţii, dar cu importanţă secundară faţă de însemnătatea pe care o avea tratarea haendeliană a rolului coral sau calitatea melodică a gândirii compozitorului, afirmată de el de la începutul carierei sale.

Cu această primă întâlnire dintre sentimentele publicului italian şi cele ale artistului începe, aşadar, gloria lui Verdi, al cărui nume devine un simbol al iubirii de patrie şi al luptei pentru unitatea ei. Se aşteaptă cu febrilitate apariţia unei noi asemenea opere, ceea ce se va întâmpla curând, la începutul anului următor (la 11 februarie 1843), când pe scena aceluiaşi teatru *alla Scala* va fi prezentată premiera următoarei sale creaţii: *I lombardi alla prima cruciata* (Lombarzii în prima cruciadă)[1], pe libretul aceluiaşi Temistocle Solera, fiul revoluţionarului carbonar anterior amintit, care s-a inspirat din poemul *Giselda* al scriitorului Tomasso Gossi, integrat şi el cu sufletul şi cu pana sa cauzei revoluţionare italiene.

Rădăcinile subiectului ales de Verdi se aflau de data aceasta în perioada istorică medievală a cruciadelor creştine – acele opt expediţii de trupe armate ale feudalităţii (dintre anii 1096–1291), cu scopul de a elibera sfântul mormânt (Ierusalimul) din stăpânirea musulmanilor. Dramaturgia scenică urmăreşte două situaţii ce se desfăşoară paralel, dar în sens contrar: pe de o parte tragedia creştinului Pagano, cel care după ce şi-a ucis din greşeală tatăl şi se izolează în viaţa de pustnic dintr-un deşert, se înrolează în armata cruciaţilor lombarzi şi moare în lupta pentru recucerirea pământului sfânt; pe de altă parte marea iubire pe care o are fiul învingătorului musulman (Oront), pentru fiica unui cavaler cruciat (Giselda) luată ostatică, sentiment ce-l determină să treacă de partea cruciaţilor. El moare (asemenea lui Pagano) în prima luptă a creştinilor cu armatele cotropitoare.

Poemul lui Solera, inspirat dintr-un episod desprins din celebra epopee *Ierusalimul eliberat* a poetului italian Torquato Tasso (1544–1595) a oferit compozitorului largi posibilităţi de a-şi exprima laturile romantismului său, dând avânt eroic celor doi luptători (pustnicul lombard şi tânărul musulman, conştient de nedreptatea luptei pe care o poartă armata tatălui său). În sensul eroic al expediţiei lombarde pătrund, astfel, două cauze profund lirice, cea a creştinului chinuit de remuşcări şi cea a îndrăgostitului trezit – prin credinţa iubirii sale – de marea înălţime a datoriei creştine de a nu lăsa pradă străinilor sfântul loc al patimilor şi morţii fiului lui Dumnezeu.

În această ţesătură de sentimente şi atitudini survin elemente înrudite direct cu cele ce au inspirat muzica din opera *Nabucodonosor*, dintre care lupta împotriva asupritorilor este cea mai evident reliefată. Amploarea şi expresivitatea corurilor domină desfăşurarea acţiunii (structurată şi de data aceasta pe patru acte) entuziasmând publicul şi animându-l în dorinţa de a lupta pentru eli-

[1] Titlul a fost ulterior redus la *Lombarzii*.

Scanned with OKEN Scanner

berarea şi unitatea patriei. Începând cu corul introductiv şi terminând cu impunătorul cor final al luptătorilor cruciaţi, muzica lui Verdi – melodioasă şi înălţătoare – s-a răspândit cu repeziciune, răsunând stimulator pe întreg întinsul peninsular. Dar la eroismul expediţiei lombarde se adaugă de data aceasta şi latura subiectiv-romantică a compozitorului tânăr, deprimat de pierderea soţiei sale, sentiment ce imprimă muzicii sale un colorit ce poartă gândul la nefericirea legendarului Orfeu. Din asemenea stare sufletească s-a înfiripat vibraţia lirică a duetului de dragoste dintre Giselda şi Oront, ca şi rugăciunea înălţată de tânăra prizonieră sau – cu deosebire – impresionantul terţet din finalul operei, în care plânsul tinerei fete se împleteşte cu ultimele vorbe rostite de cei doi bărbaţi ce şi-au sacrificat viaţa în lupta sfântă a cruciaţilor lombarzi.

Aceste două opere, *Nabucodonosor* şi *Lombarzii* – din perioada de început a afirmării lui Verdi –, ilustrează cel mai pregnant latura lui revoluţionar-patriotică, prima aducând în scenă problema captivităţii, a doua – chemarea la luptă împotriva ei. După ce Bellini murise nu de mult (în 1835), iar sănătatea lui Donizetti începuse să se degradeze, îndepărtându-l treptat de pasiunea creaţiei, şi după ce Rossini renunţase de bunăvoie la această vocaţie ce l-a făcut nemuritor, tânărul Verdi cucereşte lauri şi celebritate pe pământul însorit al Italiei. Corurile lui răsună pretutindeni, îmbărbătând şi dând speranţa în zorii unor zile de libertate, ca adevărat suflu al „redeşteptării“ (risorgimento) pe care glasul artistului l-a purtat nu numai în creaţia sa de operă, dar şi în avântate pagini corale miniaturale (cum a fost imnul *Suona la Tromba* – „Sună trompetă“ devenit între timp o goarnă de chemare la acţiunea eliberatoare a tuturor italienilor).

Celebritatea pe care artistul a cucerit-o în aceşti primi ani ai afirmării sale (1842–1843) l-a obligat la continuarea muncii sale de căutări şi cunoaştere. Fără a fi neglijat activitatea de creaţie (susţinută an de an de câte o nouă operă până în anul 1853, când va împlini patruzeci de ani şi va compune, una după alta, *Trubadurul* şi *Traviata*), Verdi a fost invitat să frecventeze cunoscute saloane literare din Milano, unde a avut prilejul să întâlnească personalităţi artistice şi să asiste la dezbateri estetice ce i-au hrănit voluptatea pentru lectură, amplificându-i orizontul cultural, ceea ce se va oglindi în alegerea şi tratarea subiectelor din viitoarele sale opere. La tematica eroico-revoluţionară a primelor opere se vor adăuga subiecte noi, de trăiri sufleteşti, descoperite de compozitor în literatura de aur a erei romantice (cu deosebire în scrierile lui Hugo, ale lui Byron sau Schiller), ca şi în creaţia lui Shakespeare. Modelele aflate în creaţia primilor compozitori romantici italieni – Rossini, Donizetti şi Bellini – îi vor îmbogăţi fantezia în următorii ani ai celui de-al cincilea deceniu, până când arta sa de caracterizare muzicală a personajelor va cuceri o categorică independenţă creatoare. Întrezărită de la început – aşa cum rămâne mărturie rolul creat pentru fiica cotropitorului din *Nabucodonosor* (Abigaille), bogăţia melodismului lui Verdi, debitor doar ecourilor venite din unduirile pasionale (sau exuberante) ale cantabilităţii italiene, va reuşi să se muleze pe marea varietate de caractere şi de

Scanned with OKEN Scanner

manifestări ale personajelor din operele sale, de la Abigaille la Amneris, pentru a ne referi doar la o anumită categorie de roluri ce dublează prezenţa unor eroine principale).

Se conturează, astfel, apariţia unei anumite exigenţe în ceea ce priveşte alegerea subiectelor, ca şi a unei încordate concentrări a compozitorului în dezvăluirea trăsăturilor de caracter ce motivează desfăşurarea acţiunii scenice în fiecare din operele pe care el le va compune în următorii ani, inspiraţia sa fiind de pus în legătură – în cele mai multe dintre cazuri – cu mari capodopere ale literaturii universale. Este vorba, desigur, de un aspect specific în general orientării romantismului muzical, dar care s-a datorat în mare parte şi unei rare receptivităţi pe care acest tânăr muzician din Roncole, ajuns să viețuiască în ambianţa de artă şi cultură oferită de metropola nordului italian, a dovedit-o.

Un prim exemplu ilustrativ din evoluţia compozitorului către o complexitate a dramaturgiei sale muzicale apare în opera *Ernani*, inspirată din celebra dramă *Hernani* de Victor Hugo. Este o creaţie prin care Verdi a răspuns solicitării teatrului La Fenice din Veneţia, primul oraş care întrerupe pentru o scurtă vreme (doar pentru un singur an – 1844) atât colaborarea dintre Verdi şi Scala din Milano, precum şi pe cea dintre compozitor şi libretistul său Temistocle Solera. Mai puţin dotat decât Solera, dar cu înclinaţia de a se mula cu uşurinţă pe ideile sugerate de compozitor, noul său libretist, Francesco Maria Piave, va rămâne pentru multă vreme un colaborator valoros, ajungând să semneze libretele unor creaţii ce vor cuceri cea mai categorică popularitate a geniului lui Verdi pe plan universal, aşa cum vor fi *Rigoletto* sau *Traviata*.

Începutul acestui *intermezzo* veneţian îl face, aşadar, opera *Ernani*, prima operă verdiană ce va ajunge să fie aplaudată şi în mari centre muzicale din străinătate. Muzica ei va trezi şi admiraţia celebrului Franz Liszt, care îi va face o transcripţie pianistică ce va circula multă vreme prin saloanele aristocratice, contribuind la o imediată popularitate a ei.

Subiectul romantic al dramei lui Victor Hugo, preluat de Verdi şi libretistul său cu remarcabilă fidelitate, urmăreşte acţiunile unui nobil spaniol exilat (Ernani), al cărui tată („grand de Spania") fusese executat din ordinul regelui Carol al V-lea. În dorinţa de a-şi răzbuna tatăl, el se alătură unei cete de munteni răzvrătiţi, în fruntea cărora porneşte lupta împotriva celui vinovat de tragedia familiei sale. Învins, condamnat la moarte, el se va refugia în munţi, însoţit în continuare de grupul său de bandiţi proscrişi. Libretistul Piave, condus cu stricteţe de Verdi, prezintă în primul act (intitulat „Banditul") motivaţia acţiunilor lui îndârjite, care-l vor conduce curând la drama finală. În primul tablou este înfăţişat Ernani în fruntea cetei sale de bandiţi răzvrătiţi. Pe plan muzical, Verdi dă o inspirată culoare acestui tablou prin momente corale ce prezintă starea de spirit aprinsă de băutură şi de elanurile răzvrătirii lor, în contrast cu sentimentele purtate de Ernani, a căror intensitate creşte la vestea căsătoriei logodnicei sale (Elvira) cu nobilul Ruy Gomez de Silva. Lirismul prin care el îşi cântă dragostea şi nenorocirea (cavatină) se reflectă şi în cântul coral

Scanned with OKEN Scanner

al aliaţilor lui devotaţi, decişi a-şi ajuta conducătorul să-şi răpească iubita din castelul bătrânului nobil.

Cel de-al doilea tablou al primului act se va petrece în camera Elvirei din castelul lui De Silva, ambianţă care adună pe rând toate personajele principale ale dramei. Mai întâi pe Elvira, care îşi deplânge soarta (recitativ şi cavatină), apoi pe regele Don Carlos – mereu în căutarea frumoasei fete de care era şi el îndrăgostit (duet), cărora li se adaugă apariţia lui Ernani, decis să-şi răpească iubita – moment ce inspiră compozitorului un terţet de realizată caracterizare muzicală a personajelor şi a sentimentelor lor –, totul sfârşindu-se cu intervenţia gazdei (De Silva), care se înclină regelui – în timp ce Ernani are prilejul să aline neliniştea iubitei sale şoptindu-i că în curând o va răpi (duet ce încununează acţiunea actului introductiv).

Cel de-al doilea act (intitulat „Ospitalitatea") se petrece în sala de recepţie a contelui De Silva. În timpul pregătirilor pentru sărbătorirea nunţii sale cu Elvira se iveşte un pelerin cu chipul ascuns de gluga ce-i umbrea privirea, care cere şi primeşte găzduire din partea contelui. Ospitalitatea acestuia nu se va dezminţi nici atunci când străinul va fi recunoscut de Elvira (revedere impresionantă, exprimată printr-un duet melodic de o simplitate lirică specific verdiană – în cursuri de terţe paralele şi unduiri de imitaţii) şi nici când va interveni prezenţa lui Don Carlos, venit în căutarea fugarului răzvrătit. Refuzat a-i fi predat, regele îşi exercită dreptul de a lua drept ostatică pe Elvira la plecarea din palatul rivalului său, gest ce va determina pe descumpănitul conte De Silva să provoace la duel pe fugarul proscris. Scena ce urmează reprezintă centrul de greutate al dramaturgiei lui Hugo, prin înfruntarea dintre sentimentul onoarei ce obligă gazda să-şi ocrotească oaspetele – pe de o parte – şi cel al oaspetelui de a refuza să lupte cu binefăcătorul său, preferând să-şi ofere de bunăvoie viaţa – pe de altă parte. Între cei doi nobili survine atunci înţelegerea de a-şi uni lupta pentru a o elibera pe Elvira, cu condiţia ca viaţa lui Ernani să ia sfârşit numai atunci când cel tânăr va auzi răsunând cornul celui vârstnic. Jurământul celor doi rivali (un nou duet), intensificat de cântul luptătorilor contelui ce răspund chemării lui (nou episod coral), însoţeşte pornirea la acţiunea de răpire a celei pe care amândoi o iubesc.

Cel de-al treilea act („Graţierea") se petrece în cavoul regelui Carol cel Mare, unde Don Carlos îşi cântă dragostea şi fericirea, în timp ce conspiratorii împotriva lui îşi dispută – într-o ascunzătoare a lăcaşului sumbru – dreptul de a ucide un rege prin tragere la sorţi. Câştigă Ernani, care – deşi solicitat de contele De Silva a-i ceda acest drept în schimbul vieţii ce i-o datora prin jurământul făcut – refuză, neputând trăda datoria pe care o are faţă de memoria tatălui său, ca şi faţă de cel ce-i salvase viaţa prin ospitalitatea oferită. Dar totul devine zadarnic, deoarece conspiraţia este descoperită. Conspiratorii sunt făcuţi prizonieri, în timp ce de afară se aud răsunând salve de tunuri şi urale (imn coral), purtând vestea hotărârii unanime a încoronării lui Don Carlos ca împărat. Intervine o nouă mărturie de onoare, de data aceasta din partea lui Don Carlos,

Scanned with OKEN Scanner

care – la rugămintea fierbinte a Elvirei şi înţelegând că nu el este cel ce poate fi iubit de ea – redă libertatea celor condamnaţi şi oferă lui Ernani (a cărui identitate se dezvăluie în persoana lui Don Juan conte de Aragonia) dreptul de a se căsători cu logodnica sa, în aclamaţiile entuziaste (corale) ale supuşilor săi.

Acţiunea finalului (actul IV, intitulat „Masca") se desfăşoară în palatul lui Ernani, unde are loc celebrarea căsătoriei lui cu Elvira într-o atmosferă sărbătorească de cântec şi dans. Dar în timp ce ei îşi cântă fericirea cu greu cucerită, se aude sunetul de corn al contelui De Silva, strecurat sub protecţia unei măşti printre oaspeţi, în timp ce în orchestră răsună jalnic muzica ce însoţise jurământul tânărului fugar, condamnat pe atunci de rege. La sfârşitul dramatic – cu sinuciderea eroului, aşa cum îi dictase necruţătoarea lege a onoarei – se adaugă durerea sfâşietoare ce va curma şi scurta viaţă a miresei sale, asemenea atâtor deznodăminte tragice ce aparţin literaturii romantice.

Aidoma muzicii din *Nabucco* sau din *Lombarzii*, cea creată de Verdi pentru noua sa operă *Ernani* cucereşte publicul italian prin farmecul melodic inspirat de variatele simţăminte ale eroilor săi şi cu deosebire prin ecourile elanului revoluţionar ce răzbat în creaţia corală ţesută permanent în dramaturgia muzicală. Dar pasul înainte pe care Verdi îl face în mod evident în această a cincea operă a sa se regăseşte în primul rând în tendinţa compozitorului de a contribui la unitatea acţiunii scenice prin unele idei muzicale ce anunţă (aşa cum apare în pagina ei orchestrală introductivă)[1], sau amintesc unele trăiri dramatice anterioare (cum este tema sumbră în mişcare *Adagio* şi ritm de marş funebru) ce însoţeşte jurământul pe care Ernani îl făcuse contelui De Silva în actul al doilea, reluată de orchestră în momentul în care cornul răzbunătorului conte răsună, chemându-şi rivalul la moarte (*Adagio*, actul IV).

Faţă de primele sale opere, Verdi reuşeşte să dea o mai mare profunzime caracterizării muzicale a personajelor, cu deosebire celor masculine, care – deşi conduse de acelaşi sentiment de iubire (pentru Elvira) şi dominate de acelaşi simţ suprem al onoarei, prezintă evidente diferenţieri temperamentale, ceea ce apare reflectat nu numai în momente ale cântului lor solistic, dar şi în cele ce îi adună (ca în duete sau terţete), când compozitorul reuşeşte să imprime un deosebit relief muzical fiecărui personaj în parte.

Remarcabil relief reuşeşte să imprime muzica lui Verdi şi gradaţiei pe care Victor Hugo a urmărit-o în desfăşurarea dramei sale, dând profunzime psihologică crescândă sentimentelor individuale. Unul dintre exemplele ce se detaşează în acest sens îl oferă regele Don Carlos în monologul său din cavoul ilustrului său strămoş, ce ajunge la supremă voluptate în momentul de generozitate a actului său de graţiere, transformare ce contrastează dramatic cu dârzenia contelui De Silva în planul său de răzbunare.

În ceea ce o priveşte pe eroină, portretizarea muzicală a evoluţiei ei cucereşte act de act forţă evocatoare, atingând expresivitatea maximă în

[1] Tema iubirii dintre Ernani şi Elvira şi tema jurământului lui Hernani (ambele din actul II).

Scanned with OKEN Scanner

patetismul rugi pe care ea o adresează regelui Don Carlos în ultimul act al operei. În sinceritatea intervenţiei ei, transpare începutul unei maniere stilistice ce caută căi de expresie convingătoare, prin tendinţa de îmbinare a suflului melodic cu cel declamatoric, ultimul izvorât din adevărul unei trăiri ce nu se mai putea încadra în cursul recunoscutei frumuseţi a cantabilităţii italiene. Răspunsul la intensitatea rugii ei (graţierea) conduce dramaturgia muzicală la un nou plan emoţional, cel al elanului coral din finalul celui de-al treilea act, ce pare a nu fi departe de a pregăti un „happy end". Dar Victor Hugo, romanticul dramaturg francez ce se detaşase de seva idealurilor clasice, conduce acţiunea la un deznodământ de intens tragism, luminozitatea fericirii atinse de cei doi tineri eroi fiind curmată de actul răzbunării lui De Silva ce le aduce moartea. La complexitatea emoţională reflectată în cântul de final al celor două victime, se adaugă şi o a treia voce (a lui De Silva) creând – prin contrastul adus de glasul ce poartă întunecimea nefastă a răzbunării – o nouă mărturie de har componistic (terţetul final).

Premiera operei *Ernani* din 9 martie 1844, precum şi numeroasele spectacole ce i-au urmat pe scena Teatrului La Fenice din Veneţia, au mărit celebritatea lui Verdi. Varietatea şi bogăţia momentelor de tensiune, ilustrate prin arii, cupluri solistice (terţete) alături de însufleţite ansambluri corale – cu rol deosebit în dramaturgia scenică şi muzicală şi de data aceasta – au încântat publicul veneţian, entuziasm ce s-a transmis treptat în întreaga Italie şi peste graniţele ei.

Elanul lui Verdi pentru creaţie va rămâne viu, dar sănătatea şubrezită în timpul celor doi ani în care şi-a pierdut pe rând copiii şi soţia (1838–1840), apoi singurătatea ce a urmat şi eforturile unor începuturi creatoare, cu forări în domeniul unei expresivităţi ce se cerea la înălţimea mesajelor tematice, i-au măcinat rezistenţa fizică. Şi totuşi, în căutarea unor subiecte cât mai convingătoare, el va citi neîntrerupt poeme şi drame scrise de poeţi şi scriitori romantici, oprindu-se la cele ce aveau o mai mare tangenţă cu suflul politic din contemporaneitatea sa. Mai mult decât atât, el nu a putut rezista chemării făcute de Teatrul *Argentina* din Roma pentru a-i compune o operă şi începe lucrul în vara aceluiaşi an (1844) la o creaţie inspirată de o tragedie pe care Byron o scrisese sub influenţa suferinţelor trăite de revoluţionarii italieni în anul 1821. *I dui Foscari* (Cei doi Foscari) se va numi noua operă – scrisă pe libretul aceluiaşi Francesco Piave – a cărei acţiune reînvia o perioadă de tiranie pe care locuitorii din Veneţia o trăiseră în secolul al XV-lea sub conducerea „Consiliului celor zece". Eroii – „cei doi Foscari" – se numără şi ei printre victimele conducerii, primul (Francesco Foscari), deşi doge al oraşului, fiind obligat să-şi condamne la exil pe viaţă propriul fiu (Jacopo Foscari), personaj ce va muri otrăvit în închisoare, în timp ce tatăl său este destituit din funcţie.

Premiera de pe scena teatrului din Roma (la 3 noiembrie 1844) a însemnat un nou succes din cariera lui Verdi, cavatina tânărului Foscari (din actul I) sau aria dogelui (pe cuvintele „O inimă bătrână, ce nu încetezi să baţi") precum şi melodiosul cor al gondolierilor (care deschide acţiunea celui de-al treilea act),

Scanned with OKEN Scanner

cunoscând o imediată popularitate (figurând, ca pagini de sine stătătoare, şi în repertoriul interpreţilor concertişti al melomanilor amatori sau al formaţiilor corale).

Nu vor trece trei luni de la lansarea acestei opere la Roma şi Verdi va reuşi să sfârşească şi cea de-a şasea operă a sa – *Giovanna d' Arco* (Ioana d'Arc, inspirată de drama lui Schiller), pe care a compus-o din nou pentru Teatrul *La Scala* din Milano. Cu acest prilej revine şi la vechiul său libretist, Temistocle Solera, alături de care începe lucrul cu adevărată voluptate la cutremurătoarea dramă istorică a luptătoarei franceze. O primă mărturie în acest sens rămâne valoarea uverturii, construită clasic de compozitor (pe opoziţie tematică, construcţie ce-i putea oferi ilustrarea contrastului existent între prezentul tragic (prin coloritul închis şi tonul patetic al primei teme) şi viitorul luminos al victoriei, aşa cum acesta era prezis de eroină (tema a doua). Verdi va excela din nou în paginile sale corale, începând cu prima scenă a operei (ce reflectă ambianţa întunecată de deznădejde a taberei franceze), pentru a atinge tonuri de răzvrătire (la încheierea actului II – când armata învinsă cere cu brutalitate moartea eroinei), său înălţătoare, aşa cum răsună în Final. Şi această creaţie compusă pe un subiect inspirat de dramele trecutului istoric a fost entuziast aplaudată la premiera ei din 15 februarie 1845. Peste doi ani, când va fi reluată, ea va fi prezentată sub titlul *Orietta din Lesbos*, cu numeroase transformări în text (acţiunea fiind plasată în vechea Eladă), pentru a putea fi admisă de cenzura drastică a stăpânitorilor austrieci, ceea ce a condus şi la modificări corespunzătoare în partitură, nemulţumindu-l profund pe compozitor.

Următoarea operă – *Alzira* – deşi inspirată de drama lui Voltaire şi pe un libret semnat de poetul Cammarano (colaboratorul lui Donizetti la opera *Lucia di Lammermoor*) a fost departe de a mai fi un succes. Seara de 12 august din acelaşi an, 1845, când a avut loc premiera – de data aceasta pe scena Teatrului San Carlo din Napoli – a fost o nouă bucurie pentru publicul italian, dar nu şi pentru compozitorul ei, conştient de lipsa de vervă a acţiunii şi de relativa ei valoare muzicală, regres explicabil prin starea proastă a sănătăţii şi a dispoziţiei sale creatoare. Părerea sa nu a întârziat să se confirme, prezenţa ei în lista opusurilor verdiene rămânând mai mult ca un document de arhivă.

Nu acelşi lucru se ca întâmpla cu opera *Attila*, solicitată lui Verdi de Teatrul La Fenice din Veneţia, oraşul în care răsunase de curând cea mai reprezentativă operă a tinereţii sale (*Ernani*). Fără să fi dezarmat în urma insuccesului avut cu opera *Alzira* – aşa cum se întâmplase cu ani în urmă după eşecul operei *O zi de domnie* – şi fără a mai fi apelat la inspiraţia dintr-o realizare literară datorată unui nume ilustru, Verdi compune cu entuziasm muzica pe un subiect scris de un dramaturg german mai puţin cunoscut (H. Werner) şi revine la vechii săi colaboratori – Piave şi Solera – care au contribuit pe rând la alcătuirea libretului. Subiectul – în care era din nou redată o perioadă de suferinţă din trecutul istoric al poporului italian – cea a migraţiilor diferitelor popoare peste vechi aşezări europene – a avut forţa de a inspira din nou compozitorului o muzică pe cât de dramatică, pe atât de stimulatoare. Vibraţia eroică

Scanned with OKEN Scanner

a corurilor şi a ariilor create de Verdi în partitura acestei noi opere (a noua – cu premiera la 17 martie 1846, deci doar la un an după lansarea operelor *Ioana d'Arc* şi *Alzira*) a însufleţit din nou elanul patriotic al publicului italian. Rămâne celebră replica dată lui Attila de către Aeţiu, unul dintre personajele ce reprezentau dârzenia cu care luptătorii apărau porţile Romei. „Ia-ţi lumea întreagă, lasă-mi Italia", adevărat imperativ ce va răsuna pentru multă vreme în glasul patrioţilor italieni, asemenea celor ce au fost lansate de îndemnurile eroice desprinse, operă după operă, din textul şi muzica creată de mai tânărul Verdi. Văzută din perspectiva trecerii timpului ce a marcat evoluţia compozitorului, această creaţie a anului 1846 pare a fi încununat o primă perioadă din impresionanta ascensiune a realizărilor sale (cea a şirului de opere inspirate din trecutul istoric, cu variatele lor surse literare), dat fiind că următoarea sa creaţie va ilustra o tranziţie către un subiect shakespearian, semnificativ pentru artistul ce începe să tindă către adâncirea impulsurilor şi sentimentelor omeneşti, ca adevăr cu influenţă directă asupra fericirii sau nefericirii omeneşti. Iată intrând în orizontul mesajelor lui Verdi unul dintre aspectele pe care Shakespeare le-a pus în paginile „adevărurilor sale", asemenea unui nemuritor *memento*, cel impus în drama *Macbeth*.

Pentru libretul noii sale opere – Macbeth –, Verdi a apelat din nou la Francesco Maria Piave, desfăşurarea acţiunii lui fiind de data aceasta supravegheată pas de pas de propria sa viziune. În premiera din 14 martie 1847 care a avut loc la *teatro della Pergola* din Florenţa, publicul a fost profund surprins de întunecimea ce domina de la început până la sfârşit dramaturgia scenică, cu implicaţii directe în realizarea ei muzicală – în sensul unor culori stranii ce interveneau în momentele ei de mare tensiune. Pentru că patima parvenirii şi a cuceririi puterii supreme prin invidie, ură şi crimă dominau desfăşurarea celor patru acte ale operei. Tulburat de conţinutul sumbru al acestei piese de teatru în a cărei acţiune lipseau cu desăvârşire orice frământări izvorâte din dragoste – aşa cum acestea inspirau de obicei subiectele poeziilor, romanelor, pieselor de teatru sau operelor cunoscute de el până atunci – Verdi porneşte la crearea unei muzici ce trebuia să redea patima de a cuceri puterea, sentiment ce nu cunoştea limite în beţia lui din ce în ce mai acaparatoare. Aşa cum se ştie, nici una din frumuseţile vieţii nu poate stăvili setea de a o obţine în drama lui Shakespeare, temă care va inspira curând şi lui Wagner monumentala sa tetralogie (*Inelul Nibelungilor*), cu deosebire că în legendele ce au entuziasmat fantezia compozitorului german licăreşte mereu dragostea de viaţă, de frumuseţile naturii, alături de puterea iubirii creatoare, contrastând – trecător, este drept – cu nelegiuirile ce alcătuiesc goana după aurul „atotputernic". O deosebire faţă de personajele principale ale dramei shakespeariene poate fi remarcată şi în opera lui Verdi, în care accentul este pus pe fondul diabolic al personajului principal feminin (Lady Macbeth), cea care impulsionează întreg şirul de crime ce o va conduce la demenţă şi nu la puterea mult visată.

Scanned with OKEN Scanner

Introducerea orchestrală – imaginea unei furtuni cu fulgere şi tunete – preludiază acţiunea primei scene, petrecută noaptea în decorul unei păduri. Trei şiruri de vrăjitoare apar lăudându-şi faptele, într-un cor sălbăticit (stil staccato) de grozăvia acţiunilor lor. Cântecul le este întrerupt de răpăieli ritmate de tobe ce anunţă apropierea unei trupe de soldaţi. Sunt luptători scoţieni conduşi de comandanţii lor (Macbeth şi Banco) ce se întorc victorioşi din lupta lor cu duşmanii. Vrăjitoarele îi întâmpină şi-i înconjoară, încercând să prevestească viitorul celor doi conducători de oşti: Banco va fi doar tată şi rege, în timp ce Macbeth va urca, una după alta, treptele de nobleţe şi va ajunge rege al Scoţiei. Profeţia lor nu întârzie să se înfăptuiască, Macbeth fiind înnobilat de trimişii regelui Duncan, act ce inoculează în sufletul său speranţa unei ascensiuni nobiliare ameţitoare, către – de ce nu? – înălţimea tronului regesc.

În scena următoare a aceluiaşi prim act – petrecută în castelul lui Macbeth – va fi prezentat personajul central al operei – soţia sa, lady Macbeth. Ea află de victoria armatei scoţiene, de prezicerile vrăjitoarelor şi de înnobilarea soţului ei, moment care declanşează o deosebit de plastică dezvăluire muzicală a caracterului ei avid de putere. Nici crima nu lipseşte din cinismul reflectat în cavatina ei, bogată în ornamente de coloratură, cu sprijin pe accente ameninţătoare în acompaniamentul orchestral. Ea îi va transmite planul de parvenire soţului ei, care – prins şi el în mrejele acestei beţii nefaste – îl va asasina pe rege. Înspăimântătoarea lor faptă declanşează o realizată pagină dialogată între cei doi făptuitori (un duet în stil declamatoric ce atestă tendinţa compozitorului către o realizare cât mai convingătoare a stărilor psihologice trăite de eroii săi), scenă urmată de o odioasă înscenare a crimei în defavoarea unui slujitor ce avea obligaţia de a păzi somnul victimei regeşti.

Actul al doilea se petrece din nou în palatul lui Macbeth, între timp încoronat rege al Scoţiei, după ce fiul moştenitor al tronului fusese nevoit să fugă, urmărit de acuzarea de a-şi fi omorât tatăl. Dar în calea domniei noului rege (Macbeth) mai persista obstacolul anunţat de prezicerea vrăjitoarelor, cel referitor la faptul că Banco va fi „tată şi rege". Următoarea scenă a acestui act rămâne mărturia unei noi crime – omorârea lui Banco (dar nu şi a fiului său ce reuşise să fugă) – în timp ce cuplul regesc ia parte la o festivitate ce are loc în marea sală a palatului, alături de nobilii invitaţi. Lady Macbeth încearcă să-şi înveselească oaspeţii printr-un „cântec de pahar" ce antrenează un acompaniament coral sărbătoresc, dar nu va trece mult şi Macbeth, urmărit de remuşcări, va avea viziunea că Branco – prietenul său de curând ucis – ocupă locul ce-i era rezervat la masa regească. Zadarnic încearcă regina să reia cântecul său pentru a învinge starea de neliniște insinuată în desfăşurarea festivităţii, pentru că vedenia soţului ei revine spre neliniştea generală, sugestiv redată de orchestră. Singura soluţie pentru ca el să-şi regăsească echilibrul sufletesc este să consulte din nou vrăjitoarele. Revederea cu ele (în prima scenă a celui de-al treilea act) are loc din nou în întunecimea pădurii. Dansul şi vraja lor în jurul cazanului în care este preparată fiertura magică e întrerupt de apariţia zeiţei subpământene ce

Scanned with OKEN Scanner

le previne de vizita regelui şi le cere ca în prezicerea lor să nu i se anunţe sfârşitul tragic. Un vals ispititor dansat de vrăjitoarele ce i se supun pregătesc apariţia regelui. La cererea lui de a i se spune adevărul despre viitor, el află că nici un născut din vreo femeie nu-l va putea învinge, singurul pericol ce l-ar putea ameninţa ar fi doar cel din partea pădurii Birnam, ce s-ar putea să pornească lupta împotriva lui.

Actul final se petrece la graniţa dintre Scoţia şi Anglia, unde refugiaţii scoţieni îşi cântă durerea de a fi asistat la tragica soartă a patriei lor. Printre ei se află şi cavalerul Macduff, ai cărui copii şi soţie fuseseră asasinaţi de slujitorii noului rege. Speranţa în răzbunare o au doar în Malcolm (fiul defunctului rege Duncan), care apare în fruntea unei oştiri de englezi aliaţi. Ideea ca fiecare dintre luptători să fie mascat de o cracă ruptă din copacii ce se află în pădurea din apropiere (pădurea Birnam) şi de a ataca sub această formă mascată castelul lui Macbeth este unanim adoptată, în timp ce prin saloanele palatului regesc (scena a doua) Lady Macbeth rătăceşte ca o somnambulă, înspăimântată de un vis în care sângele de pe mâinile ei nu putea fi cu nimic îndepărtat. Tânguirile necontenite îi ilustrează coşmarul trăit prin figuri cromatice persistente, peste un murmur orchestral întretăiat de suspinele unor glasuri instrumentale ce nu vor conteni decât în momentul sinuciderii ei. Vestea morţii nefericitei sale soţii nu îl va impresiona pe rege. Liniştit de ultima prezicere a vrăjitoarelor, el este angajat în aşteptarea luptei cu adversarii săi – pe care este sigur că-i va învinge. Dar în locul lor Macbeth va fi atacat de o pădure ce se îndreaptă asupra castelului şi va muri în lupta cu cavalerul Macduff, cel ce conducea oştirea ocrotită de crengile rupte din copacii învecinatei păduri birnameze.

Câteva cuvinte rostite de Macbeth în primul act al dramei lui Shakespeare concentrează ideea urmărită de genialul scriitor englez: *Noi dăm doar sângeroase-nvăţături/ Şi când sunt învăţate, se-ntorc/ Să pedepsească pe născocitor...* Aşadar, Verdi are curajul să părăsească tematica dragostei şi a patriotismului, pentru a crea o muzică menită să dezvăluie întunecimea unor „sângeroase învăţături" care se întorc „să pedepsească pe născocitor". Receptivitatea compozitorului italian la această pledoarie împotriva diabolicei patimi pentru putere – oglindită în vechile legende, de la cele biblice (despre urmaşii lui Cain) la cele medievale (ce îl vor inspira pe Wagner nu peste multă vreme în monumentala sa Tetralogie) – depăşeşte nivelul subiectelor urmărite până atunci de către creatorii de operă romantici. Şi iată-l pe Verdi ajungând să cultive cu succes expresivitatea stilului recitativ sau al declamaţiei cântate pe fond orchestral în câteva din momentele dramaturgiei muzicale menite să reliefeze stările ce ghidau acţiunile eroilor săi (cum ar fi duetul dintre Macbeth şi soţia sa din primul act sau monologul Lady-ei Macbeth ce preludiază sinuciderea ei (scena somnambulismului). „Aceste scene nu trebuie a fi deloc cântate, ci *jucate* şi declamate cu o voce sumbră şi neclară" – scria Verdi lui

Scanned with OKEN Scanner

Salvatore Cammaranno, libretistul operei *Lucia di Lammermoor* de Donizetti şi viitor libretist al său (înainte ca Wagner să fi lansat principiile sale estetice asupra legăturii dintre adevărul scenic şi limbajul muzical – s.n.). În această aspiraţie, Verdi angrenează din ce în ce mai mult orchestra în crearea ambianţei emoţionale existente în acţiunea scenică, (ca în scena vedeniilor pe care le are Macbeth în actul II şi cu deosebire în ultimul act – scena somnambulismului), apoi scena luptei finale dintre adversari, cu plastica Fugă orchestrală. Nu lipsesc din partitura acestei opere nici paginile descriptive (scena furtunii din primul act; întunecimea misterioasă a pădurii – actul I şi III – în mijlocul căreia cântă şi dănţuiesc vrăjitoarele). Expresivitatea stilistică devine o preocupare *sine qua non* în procesul de creaţie a noii sale opere – melodie, ritm, armonie, polifonie, calitate timbrală (vocală sau instrumentală) – toate fiind mulate pe sensuri dramatice cu o caracteristică sensibilitate, anunţând stilul viitoarelor capodopere ale anilor 1850–1853 – *Rigoletto, Trubadurul, Traviata*. Nu lipseşte nici simplitatea sursei de inspiraţie populară – de care Verdi nu se va îndepărta de-a lungul întregului său drum creator –, aşa cum atestă cântecul de pahar al Lady-ei Macbeth (care nu ezită să fie înăsprit când gândurile ei sunt perfide sau agresive) şi mai ales muzica scenelor eroice, când intervine arta corală verdiană, cu rezonanţe ce mobilizează din nou publicul italian. Momentele corale continuă să coloreze concepţia dramaturgiei muzicale, fie în sens luminos (cum este corul ce însoţeşte cântul de pahar al reginei sau corul final al bucuriei generale din momentul revenirii fiului moştenitor de drept la tron), fie întunecat (corul exilaţilor scoţieni), dând deosebit relief momentelor din desfăşurarea acţiunii scenice, aşa cum intrase în tradiţia genului de operă şi cum entuziasma marele public din această perioadă de frământări revoluţionare. Şi dacă în această privinţă, Verdi cultivă vechea formă structurată pe numere închise (tendinţă ce va fi atenuată doar în ultimele sale opere), el se dovedeşte de pe acum un adversar al concesiilor făcute de compozitori interpreţilor, opunându-se cu înverşunare pretenţiilor lor de a li se da posibilitatea de manifestare a virtuozităţii vocale sau de condiţionare a prezenţei lor pe scenă în funcţie de tratarea rolului ce li se oferă, indiferent de celebritatea unora dintre ei. „Ei trebuie să cânte, dar să şi *joace* (să se transpună în rolul distribuit, n.n.), pentru că – scria Verdi – a venit timpul să se renunţe la concesii", imperativ ce nu putea fi impus pe atunci decât de un autor ce cucerise autoritate pe plan componistic.

Apreciată de însuşi Verdi drept o izbândă a gândirii sale, el a dedicat această operă lui Antonio Barezzi, tatăl primei sale soţii şi un Mecena al uceniciei sale creatoare. „Iată *Macbeth*, opera mea preferată... care merită întru totul să vă fie dedicată" – scria el binefăcătorului său pe prima pagină a partiturii. Aplaudată peste hotare – cu deosebire la St. Petersburg (1855) – noua sa creaţie va fi solicitată şi de parizieni. În vederea montării ei la Teatrul Liric din metropola franceză, Verdi va revizui partitura, amplificând sau înlocuind cu noi versiuni unele scene (aria Lady-ei Macbeth din primul act, cea a vedeniilor lui Macbeth

Scanned with OKEN Scanner

din actul II, dansul vrăjitoarelor din actul III, corul exilaţilor scoţieni, scena luptei din actul IV).

Reîntorcându-ne la prima versiune a operei nu poate fi trecut cu vederea marele succes pe care această creaţie verdiană a avut-o la Florenţa cu prilejul premierei din 14 martie 1847. Aria *La patria tradita* (distribuită cavalerului Macduff în actul final) a declanşat o emoţionantă participare a publicului la lansarea ei, transformându-se într-o manifestare revoluţionară cu greu înăbuşită de slujitorii autorităţilor austriece locale, dar rămasă pentru multă vreme în amintirea localnicilor florentini.

Aşadar, opera *Macbeth* încununează şirul primelor zece opere compuse de Verdi, situându-se pe locul de frunte în ce priveşte valoarea lor. Compozitorul italian va continua „să-şi ascută pana“[1] în alte cinci creaţii ce vor face punte către gloria nemuritoare a bufonului Rigoletto.

Următoarele două opere – *Hoţii* (*I masnadieri*) şi *Corsarul* –, deşi inspirate din scrierile unor poeţi romantici iluştri (Schiller şi respectiv Byron), nu s-au impus în repertoriul teatrelor muzicale. Nemulţumit de libretele lor (primul de Andrea Maffei – un talentat poet, dar mai puţin experimentat în conducerea unui proces dramaturgic specific scenei; al doilea – de F.M. Piave, vechiul său colaborator), Verdi nu a reuşit să compună muzica lor cu vibraţia interioară care a dat aripi inspiraţiei sale din *Ernani* sau din *Macbeth*. Totuşi, sala Teatrului Regal din Londra (la solicitarea căruia Verdi compusese muzica pentru opera *Hoţii*) a fost martora unei adevărate seri de succes la 22 iulie 1847, când a avut loc premiera sub conducerea compozitorului şi cu participarea celebrei soprane Jeny Lind în rolul principal feminin. Invitat apoi să rămână pentru trei ani în slujba teatrului londonez, Verdi – fiu al însoritei Italii – nu a putut fi ispitit de îndepărtata capitală, în pofida ofertei ei ademenitoare. Mai ales că acolo a avut prilejul să-l întâlnească pe Giuseppe Mazzini[2], cel care contribuise în mare parte la avântul său patriotic. „Ceea ce eu şi Garibaldi facem în politică, ceea ce Alessandro Manzoni, prietenul nostru comun, face în poezie, Dv. faceţi în muzică“ – va scrie în curând fondatorul „Tinerei Italii“.

Aşadar, Verdi îşi ascultă glasul inimii şi după călătoria făcută la Londra hotărăşte să se întoarcă în patrie. În popasul prelungit pe care l-a făcut la Paris, el a avut prilejul să-l viziteze pe Donizetti, a cărui viaţă va înceta în curând (în primăvara anului viitor – 1849), după cum a avut norocul să reîntâlnească pe Giusepinna Strepponi, interpreta rolurilor de soprană din primele sale opere şi cea care va deveni peste un deceniu a doua sa soţie.

La Paris a terminat Verdi şi opera *Corsarul,* creaţie fără însemnătate în ascensiunea sa artistică. Reprezentativă pentru talentul compozitorului a rămas

[1] Învăţământ dat de Brahms unuia dintre ucenicii săi în legătură cu evoluţia unui compozitor către capodopere.
[2] Vezi p. 105, 106.

Scanned with OKEN Scanner

totuşi muzica compusă de el pentru dramatica scenă a închisorii din piesa lui Byron, mult aplaudată la premiera de la Triest din 25 octombrie 1848.

Cu mult mai cunoscută se va face opera *Bătălia de la Legnano* (*La battaglia di Legnano*), creată la lumina sentimentului pentru patria sa, pe al cărei pământ revenise Verdi din primăvara anului 1848, după ce în luna februarie izbucnise revoluţia în Franţa şi vâlvătaia ei se întinsese peste numeroase centre europene, din rândul cărora Milano şi Veneţia se număraseră printre primele. „Astăzi, mai mult ca oricând, Italia are nevoie de muzica Dv.“, erau cuvintele pe care Mazzini i le adresase în concluzia scrisorii citate anterior. Şi Verdi revine la vechiul suflu revoluţionar, contribuind prin îndemnurile muzicii sale la scurta victorie a patrioţilor italieni din cursul acelui an istoric pe plan european. La noua sa izbândă componistică a avut o mare contribuţie şi libretul poetului Salvatore Cammarano, sprijinit cu claritate pe două aspecte: pe de o parte, lupta dusă de lombarzi împotriva invaziei împăratului german Frederic Barbarossa terminată cu memorabila lor victorie; pe de altă parte, drama trăită de eroul principal (Arigo), a cărui logodnică – crezându-l mort – se căsătoreşte cu bunul lui prieten. Dar viaţa îi face să se reîntâlnească, pricinuind amărăciune în sufletele celor trei tineri, dramă ce ia sfârşit doar o dată cu plecarea lui Arigo la luptă, în vâltoarea căreia va muri eroic. Ca tematică, *Bătălia de la Legnano* înseamnă revenirea lui Verdi la vechea chemare patriotică din primele sale opere, aşa cum fusese cu deosebire a celei din *Lombarzii* şi *Attila*, al căror elan revoluţionar înflăcărase generaţiile alăturate îndrăzneţei asociaţii „Tânăra Italie“ a lui Mazzini. Pentru prima oară (după opera *Macbeth*) muzica lui Verdi prinde avânt, oglindindu-i talentul şi elanul creator. Izvorâtă din profunde sentimente patriotice, ariile, ansamblurile şi contribuţia orchestrală au o specifică sensibilitate verdiană încă de la prima pagină a operei (o uvertură ce porneşte şi sfârşeşte într-un impunător *Allegro marciale* – pe o temă ce poartă semnificaţia luptei, îmbrăţişând clasic lirismul temei centrale). De altfel, în întreaga desfăşurare muzicală a operei se fac remarcate numeroase episoade orchestrale expresive, după cum remarcabile sunt şi de data aceasta momentele corale, fie clamând *Viva Italia*! (în diferite momente ale acţiunii), fie participând la adunări conspirative (ca în actul al doilea), sau jurând credinţă cauzei eroice (actul al treilea). Din nou pot fi surprinse legături tematice (ce vor fi numite *leitmotive*)[1], sau doar expresive (prin coloritul lor funebru, liric sau eroic) ce vădesc dorinţa compozitorului de a realiza cursivitate şi unitate în dramaturgia sa muzicală, calitate ce se adaugă la varietatea expresivităţii melodice îndelung aplaudată la premiera ce a avut loc la teatrul *Argentina* din Roma, la 27 ianuarie 1849. Interzisă imediat după înfrângerea revoluţiei, *Bătălia de la Legnano* va fi reluată în anul 1861 sub un titlu nou (*Asediul Harlemului*), având acţiunea plasată în Olanda şi pe ducele de

[1] Denumirea de *leitmotiv* este datorată lui Hanz von Wolzógen în comentariile sale asupra noii tehnici componistice lansate de Wagner.

Scanned with OKEN Scanner

Alba drept invadator (în locul împăratului german Barbarosa), demersuri menite să învingă vigilența cenzurei.

Frânat de asuprirea străină, Verdi începe să ocolească tematica eroică și compune – pe libretul aceluiași valoros colaborator Salvatore Cammarano – drama muzicală *Luise Miller*, inspirată de piesa lui Schiller *Intrigă și Iubire* (*Kabale und Liebe*). În această operă poate fi remarcată preocuparea compozitorului de a urmări trăirile interioare ale eroilor dramei, pătrunderea lui în fondul lor sufletesc pentru a le surprinde sentimentele și reacțiile. În fruntea lor sunt doi tineri ce fac parte din clase sociale opuse, dar se iubesc și încercarea lor de a lupta cu intrigile ce se țes în jurul dragostei lor se dovedesc zadarnice. Alături de victimele prejudecăților sociale – Luise Miller (fiica unui bătrân muzicant) și Rudolf, iubitul ei (fiul contelui von Walter, ce ajunsese prin crimă la avere și titlu de noblețe), se impune prezența aghiotantului Wurm, personaj dezgustător așa cum îl arată și numele (*der Wurm* însemnând vierme) – un pretendent la mâna Luisei, care se coboară la acțiuni dezonorante pentru a zădărnici căsătoria ei cu rivalul nobil. Mai trecător va apărea în desfășurarea acțiunii scenice contribuția ducesei Frederike (destinată de ducele Walter ca soție fiului său Rudolf), caracterizată de fantezia lui Verdi prin melodism și ritm de menuet. Opoziția dintre caractere și natura sentimentelor celor două categorii de personaje (lumea bătrânului muzicant și a fiicei sale, pe de o parte; a contelui Walter și a ciniculuiWurm – pe de alta), dintre ideal și real și chiar dintre tragic și comic – după modelul shakespearian – conduce acțiunea celor trei acte ale operei la contraste zguduitoare, atingând apogeul în ultimul act, când singura soluție de izbăvire a nefericirii în care a fost purtată existența celor doi tineri ajunge să fie doar renunțarea la viață. Otrava salvatoare a atâtor iluștri îndrăgostiți din literatura romantică va fi și de data aceasta arma nefericitelor victime ale josniciilor comise împotriva iubirii lor.

Un asemenea subiect împletit din aspecte și afecte contrarii a oferit fanteziei lui Verdi prilejul de a apela la o variată gamă de nuanțe ale coloritului emoțional, ceea ce a solicitat din plin resursele sensibilității și ale cunoștințelor sale componistice. În acest sens, muzica sa – axată cu deosebire pe contrastul realizat între frumusețea patetică a melodismului italian și asprimile unei muzici menite să ilustreze frânele survenite necontenit în dramaturgia scenică – se afirmă ca o mare izbândă a expresivității limbajului său. Continuând să creeze o muzică evocatoare pentru diferitele situații și ambianțe din desfășurarea acțiunii, Verdi încearcă de data aceasta să dea relief fiecărui personaj în parte, reușind să transmită variatele lor trăsături de caracter și specificele lor sentimente prin nuanțe și intensități sonore ce anunță forța emoționantelor caracterizări muzicale din *Rigoletto* – pentru a da doar un prim și tulburător exemplu din rândul celor ce vor alcătui mărturii de genială inspirație.

Cu acest pas înainte al anului 1849 – *Bătălia de la Legnano* și *Luise Miller* –, opere ce par a ilustra (prin tematică și stil) personalitatea compozitorului care se îndreaptă către perioada capodoperelor cuprinsă între anii

Scanned with OKEN Scanner

1851–1893 –, Verdi şi-a terminat şirul anilor „*di galera*“ (anii galerelor – cum îi denumea el în amintiri –), reuşind să-şi impună numele pe marile scene ale Italiei şi chiar ale unora dintre cele mai mari scene ale lumii (de la Londra, Paris, St. Petersburg). Nu poate fi trecut cu vederea faptul că între prima etapă a creaţiei sale şi cea a marilor realizări viitoare se mai strecoară o operă – *Stiffelio* – pe un subiect banal (petrecut în viaţa unui pastor german ce a inspirat o melodramă franceză pe care vechiul colaborator al compozitorului – Piave – a considerat-o atrăgătoare). Prezentată la Triest către sfârşitul anului 1850, această a cincisprezecea operă a lui Verdi nu va fi la înălţimea locului pe care ea îl ocupă în şirul opusurilor sale şi – asemenea operei *Corsarul* (a cărei premieră a avut loc cu doi ani înainte tot la Triest) – ea nu a intrat în repertoriile teatrelor muzicale, rămânând un *intermezzo* în realizările reprezentative ale tânărului Verdi – *Ernani, Macbeth, Bătălia de la Legnano, Luise Miller*.

Am ajuns la răspântia dintre cele două jumătăţi ale secolului al XIX-lea, imediat după ce anul 1849 răsplătise munca marelui Verdi prin cele două opere care-i reprezentau atât fondul sufletesc romantic – cu vibraţia lui patriotică arzătoare (*Bătălia de la Legnano*), sau umanitaristă (*Luise Miller*) – cât şi cu harul de a gândi şi a transmite gravele mesaje ale vremii sale. Totul printr-un limbaj izvorât din ethosul italian şi sprijinit pe izvoarele tradiţiei componistice clasice, ca şi pe treptatele cuceriri ale contemporaneităţii romantice.

Dar anul 1849 i-a adus lui Verdi şi liniştea mult visată a unui teren roditor (Sant' Agatha) – plasat la câţiva kilometri în nordul localităţii Busseto. Micul său rai de izolare, cu muncă fizică în aer liber sau cu prelungite cufundări în munca de creaţie, va deveni în curând o fermă întinsă, străjuită de o vilă somptuoasă – „marea mândrie a vieţii mele“ – cum o va considera acest fiu al Italiei, desprins din câmpia Padului.

Făcând bilanţul celor cincisprezece opere pe care Verdi le-a creat în prima perioadă a evoluţiei sale, se poate remarca faptul că la cele şase opere eroice care au adus celebritate imediată compozitorului tânăr[1] se mai pot adăuga doar două creaţii (*Macbeth* şi *Luise Miller*), prima având meritul de a-i fi deschis calea către drama muzicală psihologică, a doua impunându-se ca o izbândă stilistică în ceea ce priveşte arta de caracterizare muzicală individuală a personajelor operei. Ajuns la aproape patruzeci de ani, compozitorul stăpâneşte un stil în care recitativul dramatic (ca declamaţie expresivă pe fond orchestral) sau participarea intensă a orchestrei la evocarea situaţiilor şi sentimentelor ce declanşează dramaturgia scenică se adaugă la frumuseţea inspiraţiei melodice şi la măiestria realizărilor corale, calităţi unanim recunoscute şi aplaudate de la primele sale creaţii.

[1] (*Nabucco, Lombarzii, Ernani, Ioana d'Arc, Attila şi Bătălia de la Legnano*).

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

Cu anul 1851 începe perioada de aur a realizărilor lui Verdi, cel mai ilustru dintre compozitorii Italiei – „l' italianissimo", aşa cum l-au denumit contemporanii săi italieni şi apoi numeroşii comentatori ai creaţiei sale. Privită prin perspectiva oferită de trecerea timpului, se poate observa faptul că după ce el reuşise să ofere compatrioţilor săi câte una (sau chiar două) opere anual, ritmul său de lucru va începe să descrească treptat între anii 1851–1867 şi chiar să fie întrerupt un timp (între 1867–1871), pentru a fi reluat doar periodic (*Aida* – 1871, *Othello* – 1887, *Falstaff* – 1893) pe un lung drum de glorie, continuat de cel al nemuririi.

Pe plan biografic, anul 1851 – în care Verdi începe să se ocupe de oaza sa de linişte de la ţară – este şi cel în care mama sa trece în nefiinţă, marcându-i din nou existenţa. Munca de creaţie îi va fi şi de data aceasta un refugiu reconfortant, reuşind să-i redea echilibrul sufletesc şi să-i stimuleze inspiraţia melodică poate mai mult ca oricând, aşa cum confirmă muzica din a sa „populară trilogie" (*Rigoletto, Trubadurul* şi *Traviata*). Peste starea de deprimare lăsată în urmă de evenimente din biografia lui, ca şi de înăbuşirea mişcărilor revoluţionare din anii 1848–'49 ce influenţase entuziasmul compozitorului tânăr, se suprapune problematica socială şi inegalităţile existente între oameni, cu tragicele lor consecinţe (aşa cum acestea marcaseră, de altfel, şi conţinutul operei *Luise Miller* a anului 1849). Astfel se naşte *Rigoletto*, o operă construită pe contrastul dintre viaţa celor nobili şi a celor sărmani, care va ajunge să figureze la loc de frunte în repertoriul tuturor teatrelor lirice din lumea întreagă până în zilele noastre.

La baza acestei creaţii ce a deschis perioada de maturitate artistică a marelui compozitor a stat drama lui Victor Hugo *Le roi s' amuse*. Din rândul personajelor sale, Verdi alesese cu ani în urmă pe Ernani, erou ce întruchipa aspiraţiile sale revoluţionare. După şapte ani de la vechiul succes, el este cucerit până la obsesie de Triboulet, bufonul de la Curtea regelui francez Francisc I din celebra dramă a lui Hugo. Dar pentru a putea învinge cenzura exercitată de stăpânitorii austrieci asupra pământului nordic italian în acea vreme, bufonul lui Verdi va trebui să-şi părăsească vechiul nume, devenind Rigoletto, iar stăpânul său (regele) să se transforme în Ducele de Mantua.

Dar cine era Triboulet sau Rigoletto din opera lui Verdi? Slujbaş la curţile regale sau nobiliare ca bufon, cu obligaţia de a fi mereu în preajma stăpânului pentru a-l amuza pe el şi pe curtenii lui, şchiop, cocoşat, respingător, cu îmbrăcăminte caraghioasă, dar înzestrat cu isteţime şi inventivitate, gata mereu să disteze societatea din jurul stăpânului său. Bufonul lui Victor Hugo (devenit Rigoletto) era însă şi tatăl iubitor al unei tinere fete. Masca ce-o purta la Curte cădea la intrarea în căminul său de la marginea oraşului, unde copila sa Gilda crescuse împărţindu-şi viaţa între grădină şi biserică, mereu sub supravegherea unei doici binevoitoare. Contrastul dintre colţul ei de rai şi desfrâul de la Curtea

Scanned with OKEN Scanner

regelui francez (al ducelui ce stăpânea ţinutul Mantovei de pe întinsul Lombardiei – în acţiunea operei) era asemenea celui dintre lumină şi întuneric. De altfel, pe acest contrast – dintre cele două medii în care era nevoit să trăiască bufonul, dintre stilul de viaţă al celor nobili faţă de cel al oamenilor de rând, dintre sentimentele, acţiunile şi chiar al destinului lor – se va sprijini întreaga dramaturgie scenică şi muzicală. Un destin care de data aceasta pare a fi fost condus de forţa unui blestem ce nu va lovi decât pe bufon, personajul central al dramei. „Hidos, neputincios, devenit bufon – aceasta este întreita nenorocire care îl va întărâta (pe Triboulet) – scria Victor Hugo în prefaţa piesei sale *Le roi s'amuse* – „El nu are pe lume pe nimeni în afară de fiica lui pe care o ascunde de toţi într-o casă retrasă dintr-un cartier prea puţin populat ... – continuă scriitorul francez. „Ea crescând nevinovat, credincioasă, castă..."

Urmărită pe desfăşurarea celor trei acte ale acţiunii scenice (în unele concepţii regizorale şi pe patru acte), muzica lui Verdi prezintă o tulburătoare varietate a expresivităţii. „Un bufon care cântă? – scria el la 14 decembrie 1850 încercând să răspundă îndoielilor ivite în rândul unora dintre colaboratorii săi (poeţi, interpreţi) asupra ideii de a se fi angajat în diferite aspecte groteşti implicate de un subiect atât de neobişnuit în genul operei. „După mine, continua el, este o idee excelentă să dezvălui un asemenea caracter, cu tot ridicolul şi cu toată hidoşenia lui care nu exclude sentimentul iubirii şi al suferinţei. Găsesc minunat să las acest om slut şi ridicol să se prezinte pasionat, drăgăstos".

Cum cenzura considera subiectul „respingător, imoral, necuviincios şi trivial" (pentru a masca adevăratul motiv al respingerii operei lui Verdi, devenit între timp celebru) iar libretistul Francesco Maria Piave încercase a face unele atenuări acelor trăsături vulnerabile în faţa cenzurii, compozitorul s-a manifestat ferm, protestând cu vehemenţă şi aducând argumente ce onorează romantismul atitudinii sale. „Eu am ales acest subiect tocmai datorită acelor trăsături caracteristice care alcătuiesc personajul. Dacă aş renunţa la ele n-aş mai putea continua să scriu muzica dramei. Dacă mi-aţi răspunde că muzica mea s-ar putea potrivi şi la libretul modificat (de Piave), vă voi spune că ea nu este niciodată întâmplătoare, pentru că eu caut întotdeauna să o mulez pe un anumit caracter". Şi Verdi nu a cedat decât în prea mică măsură (mutând doar acţiunea de la Paris la Mantua, sau dând nume noi personajelor din drama scriitorului francez).

Odată textul definitivat şi cu greu aprobat de autorităţile austriece, muzica şi punerea ei în partitură au curs firesc, împletind permanent splendori lirice cu nuanţe comice sau asprimi tragice, într-o dramaturgie nouă, condusă de o fantezie pe cât de inepuizabilă, pe atât de neînduplecată. Având clar subiectul şi marea lui problematică social-psihologică, Verdi îşi va sprijini evoluţia muzicii pe intervenţia unui blestem făcut de un părinte dezonorat, a cărui temă muzicală – de altfel *leit-temă* a operei – se impune în prima pagină orchestrală a partiturii intonată de trombon şi trompetă peste neliniştea (*tremolando*) marcată de grupul corzilor. În contrast cu simbolica prezenţă a acestei leit-teme din scurta preludiere a acţiunii, are loc într-una din sălile palatului o fastuoasă petrecere.

Scanned with OKEN Scanner

Veselia, dansul şi intrigile amoroase, care animă grupurile de curteni invitaţi, sunt întreţinute şi de verva răutăcioasă a bufonului strecurat printre ei. Dar strălucitoarea petrecere din palatul *„regelui care se amuză"* (aşa cum anunţa titlul dramei lui Victor Hugo) va fi brusc întreruptă de apariţia bătrânului conte Monterone, venit să arunce blestemul său de tată îndurerat asupra ducelui, pentru nelegiuirea de a-i fi sedus fiica. La intervenţia bufonului – comică şi batjocoritoare – Monterone îl va blestema să aibă şi el parte de o asemenea cumplită suferinţă de părinte dezonorat.

În acest tablou al operei, accentul este pus, fără îndoială, pe imoralitatea pe care ducele de Mantua, nobila gazdă, o proclamă în prima lui arie pe cuvintele *Questa e quella* (în versiunea românească *„Pentru mine femeile toate sunt la fel"*) ce va face în curând înconjurul lumii. O parte din orchestră, adusă pe scenă, îl acompaniază în ritm de tarantelă. Este de fapt frivolitatea ce a declanşat şi a întreţinut ura din sufletul bufonului mereu batjocorit de stăpânii săi nobili, sentiment ce începe să devină dramatic în urma blestemului cumplit căzut asupra sa.

În următorul tablou al primului act este dezvăluită taina bietului bufon. El e în drum spre casă, chinuit de amintirea contelui Monterone şi de gravitatea blestemului său. Monologul în care îşi destăinuie durerea de a avea o înfăţişare şi o meserie respingătoare (pusă în contrast cu căldura iubirii sale de părinte) este tulburător, iar întâlnirea sa cu un ucigaş de meserie (Sparafucille) – care-i oferă cu totul întâmplător serviciile lui la caz de nevoie – trece aproape neobservată. Tristeţea i se va risipi atunci când îşi întâlneşte fiica, moment în care fiecare îşi va transmite din gânduri într-un prim duet liric. Pe de o parte, grija cu care tatăl îşi păzeşte copila de ameninţările ce există în afara zidului ce străjuieşte micul paradis al grădinii lor, pe de altă parte, dorinţa ei legitimă de a cunoaşte lumea şi de a se bucura de anii ei tineri. Dar Rigoletto este prea tulburat pentru a-i înţelege dorul de evadare. În starea lui de îngrijorare nici nu observase cum ducele, travestit în haine simple de student sărac, intrase în grădina tinerei fete a cărei frumuseţe o remarcase la una din slujbele de la biserică. După plecarea tatălui, va avea loc întâlnirea dintre cei doi tineri (marele duet dintre ea şi „studentul" de care şi ea se îndrăgostise), urmată de înduioşătoarea ei mărturisire pe cuvintele *„Caro nome del mio cuor"* făcută imediat după plecarea lui. Pe cât de simplă melodic, pe atât de măiestrit realizată este construcţia ei ca formă cu variaţiuni mereu îmbogăţite de ornamentaţii ce împodobesc năvalnica ei destăinuire. Preluarea stilului de coloratură din practica cântului vocal italian – intrat şi menţinut în tradiţia genului de operă în ultimele două secole – intervine în trama acestei arii pentru a caracteriza cât mai direct puritatea sufletească a tinerei fete ţinută departe de lume şi de moda zilei. Deşi cu mare încărcătură lirică, mărturisirea ei – uşor *sotto voce* – pare a se fi adresat doar florilor din grădină. Tot *sotto voce* (pe cuvintele „în tăcere") va fi şi corul nobililor de la Curte porniţi să răpească pe tânăra fată a bufonului (pe care o credeau amanta lui) pentru a o duce ducelui la palat şi a se răzbuna, astfel, de glumele batjocoritoare ale slujitorului lui. Dar câtă deosebire este între ritmica şi coloritul miste-

Scanned with OKEN Scanner

rios al demersului lor frivol, faţă de duioşia destăinuirii abia făcută de victima lor. La fapta lor nelegiuită se adaugă cinismul cu care ei solicită lui Rigoletto (legat la ochi) ajutorul de a le ţine scara pentru a putea escalada zidul „către palatul contelui Ceprano" – minţeau ei – „şi a-i răpi soţia pentru a o duce la Curtea ducelui" (farsă la care bufonul se asociază imediat, dornic şi el de răzbunare). Momentul în care el descoperă jocul rivalilor săi este cel care declanşează cea de-a doua parte a operei (actul al doilea), în a cărei acţiune începe grava luptă pe care Rigoletto o va duce cu ameninţarea blestemului ce începuse să-şi manifeste forţa nefastă. Mai întâi în palatul ducelui, unde are loc obişnuita lui întâlnire cu grupul de nobili ce i-au răpit fiica. Ambele părţi combatante se prefac a nu şti nimic despre farsa din noaptea trecută. Disperatul joc al tatălui pentru a putea afla unde se află ea – joc adaptat la starea de nesinceritate a răpitorilor ei – se va transforma curând într-o scenă cutremurătoare, de o înălţime dramatică neatinsă încă de muzica sa. Monologul lui Rigoletto – depănat printre curtenii insensibili la suferinţa lui cu greu mascată – nu mai este o arie tradiţională, ci devine ilustrarea unei stări interioare de o intensitate emoţională genial construită. Iată-l la un moment dat părăsindu-şi masca de bufon ironic nevinovat pentru a-şi implora adversariii să-l ajute a-şi găsi copila, singura rază de soare din viaţa lui oropsită. Implorarea lui ţesută din ură şi suferinţă, ce nu înduplecă pe nici unul dintre curteni, va fi întreruptă doar de apariţia zbuciumată a Gildei, care – după plecarea convoiului de nobili – va găsi refugiul în braţele tatălui ei nefericit. Povestea dragostei ei pentru tânărul pe care-l credea a fi fost un student sărac este de data aceasta tristă, pregătită de un expresiv solo de oboi şi rostită de ea cu durere crescândă. Duioşia acestui episod muzical al reîntâlnirii dintre tată şi fiică, împletită cu amărăciunea dezamăgirii lor, va fi întregită de sentimentul compasiunii pe care ei o vor trăi la trecerea unui grup de ostaşi ce escortau pe bătrânul conte Monterone în drumul lui către execuţia dictată de voinţa ducelui. Este clipa care decide pe Rigoletto să se răzbune pe stăpânul său uşuratic şi crud, spre marea nefericire a tinerei fete pentru prima oară îndrăgostită. Pentru a o convinge de nestatornicia lui, Rigoletto o va duce la birtul lui Sparafucille, ucigaşul tocmit de el pentru a omorî pe cel nelegiuit. Este acţiunea actului final, petrecut la marginea oraşului, într-un decor simplu şi întunecat, cu totul diferit de strălucirea palatului ducal sau de frumuseţea grădinii în care crescuse Gilda. După primele acte, populate de o multitudine de personaje, finalul nu va fi ilustrat decât de prezenţa câtorva fiinţe, fiecare reprezentând o latură a conflictului tragic ce îi reuneşte. De altfel şi împărţirea scenei în două, aşa cum solicită indicaţia din libret, contribuie la redarea contrastului existent între caracterele şi sentimentele trăite de personajele participante la deznodământul dramei: pe de o parte, desfrâul (ducele) şi frivolitatea (Maddalena, sora lui Sparafucille) – în interiorul birtului ce aparţine ucigaşului; pe de altă parte, ura şi răzbunarea (Rigoletto) alături de iubirea până la sacrificiul vieţii (Gilda) – afară, în întunecimea nopţii, urmărind întâlnirea dintre duce şi sora hangiului. Din nou o scenă de caracterizare muzicală a frivo-

Scanned with OKEN Scanner

lităţii primului personaj (după crezul cântat de el în primul act pe cuvintele „pentru mine, femeile toate sunt la fel"), de data aceasta prin celebra arie *La donna è mobile*, poate cea mai populară din multitudinea celor create de Verdi. Se impune un nou puternic contrast cu sensurile expresive intonate de viori în scurta introducere orchestrală a acţiunii acestui ultim act (*Adagio*), ca şi cu starea sufletească a celor doi nefericiţi – tată şi fiică – ce priveau de afară. De data aceasta Verdi se întrece pe sine, ca talent şi cunoştinţă în tehnica compoziţiei, creând un cvartet vocal de o genială inspiraţie. Patru texte şi patru melodii cu totul independente – din nou cu vădită intenţie de caracterizare – îşi împletesc substanţa (nestatornicia ducelui, cochetăria Maddalenei, suferinţa Gildei, ura şi dorul de răzbunare – Rigoletto), realizând într-o desăvârşită unitate tonală (*re bemol major*) o rezultantă sonoră pe cât de încântătoare, pe atât de dramatică în procesul asamblării lor. *Bella figlia del' amore* – sunt cuvintele cu care ducele îşi începe declaraţia de dragoste adresată Maddalenei, care – cochetă şi indiferentă – continuă ţesătura cvartetistică pe o replică ce-i ilustrează experienţa de viaţă („Cât îmi vine să râd de aceste jurăminte...") peste care se aude glasul trist şi dezamăgit al Gildei (*pianissimo*), totul sprijinit pe revolta lui Rigoletto („ce minciună!"...), tatăl ce asistă cu înverşunare la dezvăluirea dramaticului adevăr. Cu acest tablou muzical de o inestimabilă valoare componistică în evoluţia istorică a genului se vor înfiripa căile nefaste ale deznodământului. Maddalena se va înduioşa şi îşi va constrânge fratele să-l salveze pe musafir, decizându-l să ucidă în locul lui pe primul venit în birtul lor; Gilda va lua hotărârea de a-l salva cu preţul vieţii ei şi va fi primul ce va intra în birt (îmbrăcată în haine bărbăteşti) la izbucnirea bruscă a unei furtuni năprasnice, devenind victima celor doi nelegiuiţi, iar Sparafucille va fi cel ce îşi va face meseria şi va primi plata de la Rigoletto, căruia îi va preda liniştit sacul cu mărturia faptei sale. Nu se pot trece cu vederea plasticitatea efectelor orchestrale ce însoţesc dezlănţuirea furtunii (zigzagurile orchestrale acompaniind fulgerele ce despică cerul întunecat de nori, rolul timpanilor în zugrăvirea dezlănţuirii tunetelor, efectul dat intonaţiilor corale – cu gura închisă – pentru a descrie şuieratul vântului). În acest tablou al furtunii totul pare terminat cu victoria bufonului asupra cruntului blestem. Dar după ce furtuna începe să se potolească şi ultimele săgeţi de lumină sunt aruncate din ce în ce mai rar de zig-zagul fulgerelor, din depărtare se aude cântecul ducelui care abia părăsise birtul (*La donna è mobile*), dezvăluind bufonului îngrozitoarea înfrângere ce o trăia. Disperat el va desface sacul în care fiica sa îşi trăia ultimele clipe. Lirismul şi tragismul se împletesc din nou într-o intensă vibraţie, Gilda cerând iertare cu ultimele puteri tatălui ei, care se prăbuşeşte sub povara cumplitului blestem.

Aceasta este tematica îndrăzneaţă, care i-a inspirat lui Verdi o operă de tip nou faţă de tot ce se scrisese până atunci în opera italiană: un bufon care nu cruţă cu ironiile lui răutăcioase pe nobilii uşuratici de la Curtea ducelui de Mantua şi cade victima unei farse organizate de aceştia, contribuind inconştient la îndeplinirea unui blestem îndreptat asupra lui. Blestem ce ocoleşte pe făptuitorul

Scanned with OKEN Scanner

nelegiuirii (ducele), lovind doar pe cel oropsit, înveninat de ura infiltrată în el în contactul zilnic cu nedreptăţile sorţii (ca cocoşat diform) şi cu cele sociale (existente între stăpânii atotputernici şi supuşii lor). Drama lui Rigoletto este permanent urmărită sub acest aspect al contrastului dintre condiţiile de viaţă, conflict din care cele două personaje ce ilustrează oprimarea – bufonul şi fiica sa – vor fi înfrânte.

Mijloacele muzicale prin care Verdi a ilustrat aspectele opuse ale dramaturgiei scenice apar cu totul noi faţă de întreaga creaţie italiană premergătoare acestei lucrări. Se remarcă în primul rând marea atenţie pe care compozitorul a dat-o personajelor sale (trăsătură conturată de el şi în opera *Luise Miller*), care se impune printr-o remarcabilă expresivitate muzicală. Fără a se fi detaşat de tradiţionalele componente ale limbajului specific genului de operă, Verdi reuşeşte să închege convingător cursul acţiunii prin prezenţa mereu arzătoare a unui singur personaj – a bufonului Rigoletto. În această privinţă, construcţia formei – deşi menţinută în structurarea ei tradiţională – devine curgătoare, veridică, nealterată de întreruperile unor numere închise, de sine stătătoare. Ariile nu se mai desfăşoară pe cursul lor tripartit previzibil, ci urmăresc dezvăluirea gândurilor ce animă un personaj sau altul, plasându-se astfel în derularea firească a acţiunii. Totul devine veridic, convingător, totul se mişcă între incursiunile făcute în lumea frivolităţii de la Curtea ducală, pe o gamă de trăiri lipsită de virtuţi, şi cea a vieţii duble trăită de bufon, într-o ţesătură căreia evenimentele ce intervin nu reuşesc să-i destrame cursivitatea. Ceea ce rămâne caracteristic geniului lui Verdi este faptul că acest compozitor – italian prin excelenţă – nu sacrifică nici un moment principalul har al talentului său (melodismul) unor posibile efecte exterioare create de conflictele existente în acţiunea scenică, oricât de mult succes i-ar asigura acestea în faţa publicului. Numeroşi cercetători sau comentatori ai creaţiei sale au încercat şi au reuşit să stabilească locul pe care Verdi îl ocupă în evoluţia operei romantice. Astfel, nu puţini dintre ei au ajuns până la sursa valorică mozartiană relevând inepuizabila inspiraţie melodică a acelor doi creatori, ale căror capodopere au fost despărţite de un secol, şi cu deosebire marea lor forţă de identificare inconfundabilă a personajelor. Ritmul, armonia, aportul instrumental susţin actul portretizării muzicale verdiene, dar mijlocul principal prin care compozitorul îşi spune intens şi convingător cuvântul său de dramaturg muzical rămâne cel al funcţiei melodice, fie că vorbeşte în numele unui personaj frivol cum este ducele din opera pe care o urmărim, fie că se manifestă cinic, iubitor sau răzbunător (Rigoletto), ucigaş (Sparafucille), sau că aparţine unei eroine de o impresionantă puritate (Gilda) sau de o uşuratică frivolitate (Maddalena). Purtătoare a acestei gândiri melodice rămâne în continuare vocea (solistică sau corală), fiecare dintre contribuţiile vocale având semnificaţia ei dramatică în desfăşurarea acţiunii. Domină şi de data aceasta prezenţa ariilor, dar funcţia lor nu mai poate figura în rândul tradiţionalelor „numere închise", având în vedere motivaţia lor mereu determinată de situaţia scenică, cursivă, logică şi convingătoare, cu momente de con-

Scanned with OKEN Scanner

topiri ingenioase (din rândul cărora cvartetul vocal al actului final rămâne unul dintre marile modele de talent şi de remarcabilă cultură componistică). Desigur că aportul orchestral – până nu de mult cu restrâns rol complementar – începe să devină semnificativ, o dată cu pasul înainte făcut de compozitorul italian în contactul său cu repertoriul operelor din străinătate (Paris, Londra, Petersburg), când sensibilitatea şi receptivitatea sa înclină să dea aripi şi vocilor instrumentale, învăluind din ce în ce mai mult trăirile eroilor de pe scenă. Stabilind de la bun început prioritatea funcţiei pe care o are factorul melodic şi cu deosebire expresivitatea cântului vocal în întreaga creaţie verdiană, se poate afirma că opera *Rigoletto* este cea care face trecerea către o nouă etapă în evoluţia artei lui Verdi şi – cu încrederea că nu greşim – şi în cea a operei romantice italiene. Lucrată de-a lungul anului 1850, ce desparte în două jumătăţi cursul secolului al XIX-lea, ea a fost prezentată pentru prima oară la Teatrul La Fenice din Veneţia în seara de 11 martie 1851. „Muzica nouă, stilul nou şi în mare măsură o „formă nouă a numerelor – scria criticul muzical al ziarului „Gazetta di Venezia" în articolul său publicat a doua zi după premieră – în care totul este determinat de noutatea subiectului" – afirma el cu competenţă, subliniind totodată şi rolul crescut al orchestrei „care vorbeşte şi plânge o dată cu Dv. (se adresa el direct compozitorului) „glasul ei părând a fi mai expresiv ca oricând".

Verdi însuşi era conştient de valoarea acestei lucrări, după cum rezultă din însemnările sale: „Cred că niciodată nu voi scrie ceva mai frumos" – nota el cu sinceritate în carnetul său de impresii zilnice. Dar la această înduioşătoare mărturisire a sa răspunsul îl vor da următoarele două opere ale celebrei sale trilogii – *Trubadurul* şi *Traviata* – lansate pe rând doi ani mai târziu, în 1853.

Prima – opera *Trubadurul* („*Il Trovator*") – pare a fi fost intens marcată de moartea mamei sale din vara anului 1851, aşa cum s-ar putea deduce din îndelungata pauză de lucru ce va urma acestui eveniment biografic, ca şi din impresionanta vibraţie a dragostei filiale ce se întrevede în tematica noii sale opere. În legătură cu pesimismul ei romantic Verdi va scrie peste doi ani (la 29 ianuarie 1853) bunei sale prietene Clarina Maffei: „Se spune că opera mea e prea sumbră şi că sunt prea mulţi morţi în acţiunea ei. Dar la urma urmei viaţa e plină de moarte, ce mai rămâne din ea?" se întreabă el pesimist, după ce pierduse de curând (la 5 august 1852) şi pe bunul său prieten şi colaborator, poetul Salvatore Cammarano, care scrisese între timp o mare parte a libretului operei *Rigoletto*, fără a-l mai fi putut termina.

Subiectul – inspirat din drama unui tânăr scriitor spaniol (Antonio Garcia Gutierrez) – l-a atras pe Verdi mai ales prin tematica lui revoluţionară (acţiunea dramaturgului spaniol petrecându-se în perioada răscoalelor ivite prin unele oraşe iberice – la începutul secolului al XV-lea, – împotriva asupririi feudale). Ca de obicei, compozitorul nu a fost mulţumit de libretul lui Cammarano (terminat de I. Bardare, scriitor mai puţin cunoscut), dar de data aceasta intervenţiile făcute de el de-a lungul anilor 1851–'52 nu au reuşit să-i atenueze slăbiciunile ce erau create de multitudinea intrigilor intervenite în desfăşurarea acţiunii, sal-

Scanned with OKEN Scanner

varea, succesul şi durabila popularitate a noii creaţii verdiene datorându-se marii ei bogăţii şi valori muzicale.

Sintetizând acţiunea – care se sprijină (ca şi opera *Rigoletto*) pe conflictul existent între cele două lumi opuse (a asupritorilor şi a asupriţilor) – se reliefează rolul lui Manrico, poetul-trubadur cu o prezenţă ce articulează întreaga desfăşurare a dramei. El este unul dintre cei doi fii ai bătrânului Conte de Luna, răpit de mic copil de către ţiganca Azucena (de asemenea cu rol principal în acţiune) în dorinţa ei de a se răzbuna de pierderea mamei sale bănuită de vrăjitorie şi pedepsită cu arderea pe rug. Înfricoşată de fapta ei necugetată, ea îşi aruncă din greşeală în flăcări propriul copil şi nu pe cel răpit din palatul Contelui de Luna. Micul Manrico, singura ei mângâiere, va fi crescut de ea cu dragoste de mamă şi va deveni căpetenia unei răscoale populare îndreptată împotriva stăpânului feudal care nu era altul decât Contele de Luna-junior, de fapt propriul său frate. Întâmplarea face ca buna lui mamă să fie recunoscută drept făptaşa tragicei ei răzbunări, să ajungă la închisoare şi să-şi aştepte pedeapsa de a fi şi ea arsă pe rug, după obiceiul vremii. Manrico îşi va risca viaţa pentru a o salva, va fi prins şi executat, în timp ce Azucena va dezvălui contelui asupritor taina vieţii ei, strigând cu disperare: „Ţi-ai ucis propriul frate!"

Întreaga desfăşurare dramatică a luptei dintre trubadur şi nobil – cei doi fraţi despărţiţi de-a lungul vieţii de cruzimea unor legi scrise sau împământenite – este permanent dublată şi de drama unui conflict liric, amândoi fiind îndrăgostiţi de tânăra Leonora, a cărei alegere se îndreptase însă de la început către frumuseţea şi arta trubadurului. Asemenea înfrângere răneşte orgoliul celui puternic, care se arată neînduplecat la rugămintea ei de a-l ierta, şi va ceda numai atunci când ea îi promite că acceptă să-i devină soţie (hotărând în taină să bea otrava ce o purta asupra ei în momentul eliberării lui). Fericirea contelui va fi de scurtă durată, pentru că pătrunzând în închisoare cu gândul de a controla dacă ordinul i-a fost îndeplinit, el îşi va găsi logodnica murind în braţele iubitului ei. El ordonă executarea rivalului său dar strigătul Azucenei care-i dezvăluie chinuitorul adevăr de a fi fost ucigaşul propriului său frate îi va fi o cumplită pedeapsă.

Suprapunerea celor două conflicte paralele – cel social şi cel psihologic – nu a reuşit să ofere de data aceasta cursivitate şi claritate deplină demersului artistic, aşa încât soluţia libretistului Camaranno de a învesti câteva dintre personajele operei cu rolul de povestitori ai evenimentelor vieţii lor trecute, a fost salutară pentru înţelegerea situaţiilor scenice ce urmau (procedeu pe care şi Wagner îl va aplica cu succes la începutul operei sale *Parsifal*). Iată-l pe Ferrando – căpitanul Contelui de Luna – povestind soldaţilor de sub comanda sa tragedia trăită de familia stăpânului lor: „se spune – îşi aminteşte el la începutul acţiunii operei – că în urma unei vrăji făcută de o ţigancă asupra celui mai mare dintre cei doi fii ai bătrânului Conte de Luna, copilul s-a îmbolnăvit grav, iar ţiganca a fost apoi arsă pe rug drept pedeapsă. Azucena, fiica ei, va răpi copilul cu intenţia de a-l arunca în foc şi a plăti, astfel, pentru tragicul sfârşit al mamei sale. Următorul tablou al primului act se va rupe de tragismul epic al povestirii

Scanned with OKEN Scanner

pentru a prezenta mărturisirea frumoasei Leonora – ce apare în scenă fermecată de versurile şi cântecele unui trubadur de care se îndrăgostise. În actul al doilea, cea care va depăna din amintirile ei triste va fi Azucena, pregătind şi ea pe această cale înţelegerea acţiunii ce va urma. Fără să fi ajutat prea mult claritatea şi unitatea dramaturgiei scenice, soluţia libretistului a fost totuşi acceptată de Verdi, ce urmărea, obsesiv, cursivitatea şi adevărul dramaturgiei, mai ales că încărcătura de sentimente puternice (a dragostei filiale, a iubirii Leonorei şi a avânturilor revoluţionare) i-au fost izvorul unei inspiraţii muzicale de o bogăţie, limpezime şi frumuseţe rar întâlnite în istoricul acestui gen complex al dramei muzicale.

Nu se poate spune că pasul făcut de Verdi de la *Rigoletto* la *Trubadurul* a însemnat un salt către noi soluţii stilistice în realizarea limbajului său, primatul melodic – izvorât din specificul unduitor al ethosului pasionat italian – continuând să domine celelalte elemente ale expresivităţii muzicale. Ce aduce în plus compozitorul este o mai intensă preocupare de a reda stările sufleteşti prin care trec personajele dramei, mai ales Azucena şi Manrico, care – ca şi Rigoletto – aparţin unei alte lumi decât cea a stăpânilor lor, conţi sau duci (Azucena prin naştere, Manrico – prin influenţa ambianţei de şatră în care a fost crescut de mic copil). Cântecele lor – de o simplitate cuceritoare, calitate care le-a asigurat o imediată şi mare accesibilitate – par a avea un colorit muzical straniu, datorat unor inflexiuni ce intervin în ornamentaţia melodică aidoma celor aduse din generaţie în generaţie de refugiaţii veniţi din îndepărtatul Orient. Dar în nici un caz nu poate fi vorba de prezenţa unor trăsături ce aparţin unui anumit ethos local, aşa cum acestea vor inspira lui Verdi – peste două decenii – momente de mare frumuseţe în opera *Aida.* Conturarea melodică a personajului Azucena[1] este remarcabilă. În primul act ea apare doar în povestirea lui Ferrando pentru ca în tabloul ce deschide cel de al doilea act al operei să domine de la început scena, dezvăluind cele două ipostaze ale rostului ei în viaţă: cel al iubirii pentru mama sa, pe de o parte, şi cel al unui adevărat sentiment matern pentru Manrico, a cărui origine nobilă numai ea o cunoaşte. Acest tablou este deschis de un pitoresc cor al ţiganilor răzvrătiţi împotriva contelui asupritor (de fapt fratele lui Manrico). Cântecul lor energic (pe ritmul loviturilor de ciocane şi nicovală) pregăteşte portretizarea Azucenei, care se încălzeşte la flăcările focului ce par a-i sugera cruda moarte a mamei sale. Rămasă singură cu fiul ei, ea va simţi nevoia să-i povestească tragedia prin care a trecut. Pe o linie melodică simplă, alcătuită din secvenţe coborâtoare pe un motiv ce porneşte pe o consecventă ornamentaţie, ea deapănă amintiri, reuşind să concentreze un şir de evenimente dramatice trecute (aşa cum reuşise şi Ferrando, prin balada sa, să ajute înţelegerea dramaturgiei scenice la începutul primului act). Nici unul dintre elementele caracteristice stilului recitativ tradiţional nu umbreşte prin momente de monotonie trista ei poveste. Ea va tresări numai în momentul în care Manrico îi va pune întrebarea

[1] Verdi a dat iniţial titlul „Azucena" acestei opere.

Scanned with OKEN Scanner

firească: dacă propriul tău copil a murit în flăcări, cine sunt eu, atunci? Cu luciditate şi dragoste maternă, Azucena va reuşi să-i redea liniştea, acuzându-şi fanteziа şi revenind repede la actualitatea dramei, îndemnându-l să nu renunţe la lupta lui cu Contele de Luna.

Şi în ceea ce îl priveşte pe Manrico – personajul principal al operei – caracterizarea muzicală este o izbândă. Ceea ce reuşeşte Verdi să contureze cu deosebită finețe în cântul acestei noi victime a sorţii (de fapt a legilor sociale specifice timpului în care a trăit) aparţine întru totul planului psihologic. Se impune acea nobilă simplitate a redării sentimentelor trăite de eroul său atât în momente de intens lirism, cât şi în situaţii inspirate de patosul eroic, trăsătură ce îl apropie cu evidenţă de Ernani, poate cel mai realizat din rândul personajelor masculine pe care compozitorul le-a creat în prima perioadă a evoluţiei sale. Impresionează de la început serenada prin care trubadurul („*il trovator*") îşi dezvăluie iubirea lui pentru Leonora (actul I) apoi, în actele următoare, devotamentul pentru mama sa, Azucena, şi cu deosebire momentul ce atinge limitele suferinţei umane – cel al despărţirii de viaţă (actul IV) pus în contrast tulburător atât cu cinismul Contelui de Luna, cât şi cu ultimul strigăt al Azucenei –, strigăt cu o mare încărcătură dramatică, din care nu lipseşte sentimentul biruinţei.

Cel de-al treilea personaj principal al operei, Leonora, reia modelul de eroină romantică verdiană prin decizia sa de a-şi sacrifica viaţa pentru a putea salva pe cea a omului iubit. Inocenţa (actul I), pasiunea (actele II şi III) şi devotamentul fără alternativă (actul IV) vibrează în cântul ei, particularizându-i pe rând trăirile interioare. La această demonstraţie de inspiraţie melodică în exprimarea solistică a personajelor principale (ilustrată, desigur, şi de Contele de Luna sau de personajele secundare clasice – confidenta eroinei, căpitanul Ferrando) pe care o face Verdi, se remarcă din nou valoare micilor ansambluri presărate în dramaturgia scenică şi muzicală, ilustrând arta compozitorului de a crea suprapuneri de sentimente, ca în *terţetul* Manrico-Leonora-Contele de Luna din finalul primului act sau în impresionantul *terţet* din ultimul act, în care tragismul despărţirii de viaţă al celor doi tineri este alăturat seninătăţii poetic-filozofice trăite de Azucena în faţa condamnării ei la moarte, ca şi în câteva duete rămase celebre (Azucena–Manrico, în actul II, Leonora–Contele de Luna – actul IV).

În ceea ce priveşte ansamblurile corale, în care Verdi a excelat încă din momentul afirmării sale, acestea continuă să ilustreze elanuri (corul soldaţilor din tabăra Contelui de Luna de la începutul actului III), îndeletniciri pitoreşti (corul ţiganilor ce deschide primul tablou al actului II) sau intens dramatism (rugăciunea deţinuţilor din actul final ce face parte din celebra scenă *Miserere*, în care aria Leonorei se împleteşte cu dangătele funebre ale clopotelor şi cu tradiţionalul coral *Miserere* intonat de călugării catolici spanioli, anunţând executarea sentinţei de condamnare la moarte a celor doi răzvrătiţi (Manrico şi Azucena). Peste tragismul acestui deznodământ se unduieşte trist cântul lui Manrico, care îşi ia rămas bun de la scurta lui viaţă, pe acompaniamentul harpei de o mare simplitate. Varietatea stărilor sufleteşti, intensitatea şi contrastele ce

Scanned with OKEN Scanner

survin în manifestările lor, îl conduc pe compozitor la o desfăşurare ce ţine spre ocolirea obişnuitei fragmentări din istoria genului, ca şi la solicitarea unor combinări de culori timbrale din ansamblul orchestral, pentru a reda nuanţele ivite în viziunea sa poetic-muzicală, preconizând măiestria ce o va atinge în următoarea şi ultima operă a ilustrei sale trilogii – opera *Traviata*. Dar până atunci ariile şi corurile din opera *Trubadurul* cuceresc una din cele mai categorice victorii în faţa spectatorilor italieni. În ziua premierei de la Roma (19 ianuarie 1853) – zi întunecată şi ameninţată de revărsarea apelor Tibrului – sala Teatrului *Apollo* s-a dovedit a fi neîncăpătoare pentru a putea primi avalanşa publicului nerăbdător să asculte noua creaţie a maestrului încă tânăr (el urmând să împlinească peste zece luni – la 10 octombrie – patruzeci de ani). Tulburătoare, dar accesibile, noile sale melodii vor circula pe pământul italic şi în afara lui, trecând de pe marile scene ale unor metropole europene în casele multor melomani, prin intermediul diferitelor transcripţii sau *potpourri*-uri realizate din muzica partiturii ei.

Spre deosebire de entuziasmul cu care a fost primită opera *Trubadurul*, premiera următoarei sale creaţii – celebra *Traviata* – ce va avea loc curând, doar peste două luni, va însemna un adevărat eşec. „Am suferit un fiasco – va scrie compozitorul dirijorului Emanuele Muzio într-o scrisoare datată 7 martie 1853 a doua zi după premiera care a avut loc la 6 martie 1853 în sala Teatrului La Fenice din Veneţia. Viitorul va arăta dacă vina a fost a mea sau a cântăreţilor" – îşi continuă el gândurile profund dezamăgit dar cu deplină încredere în valoarea realizării sale. Şi într-adevăr, timpul nu va întârzia să confirme încrederea lui în această creaţie menţinută în repertoriul tuturor teatrelor de operă din lumea întreagă până în zilele noastre.

Pentru a înţelege ce aduce nou opera *Traviata* în evoluţia genului – ca şi în cea a creaţiei lui Verdi – trebuie să ne întoarcem cu un veac şi jumătate în urmă. Ca tematică – aceeaşi nouă opţiune a compozitorului pentru problematica social-psihologică către care se îndreptase în ultimii ani (în operele *Luise Miller, Rigoletto, Trubadurul*). Dramaturgia muzicală va continua să se sprijine pe contrastele puternice existente între trăirile eroilor săi, dar aceste trăiri se vor deosebi de cele ce i-au inspirat muzica din operele până atunci create. Dacă tânărul Verdi, înflăcăratul revoluţionar, îşi ilustrase ideile prin contraste ce conduceau la momente eroice emoţionante, cu aspiraţii sau descumpăniri, cu victorii sau înfrângeri, cu prezenţa morţii ce ameninţa sau izbăvea, odată ajuns la maturitatea vieţii şi creaţiei sale, compozitorul tinde să se alăture mai mult suferinţelor create de prăpastia existentă între cei oropsiţi de soartă – fie săraci (ca Luise, fiica muzicianului Miller), fie diformi (ca Rigoletto), sau nomazi (ca Azucena) pe de o parte, şi cei puternici prin titluri nobiliare sau avuţie, pe de altă parte. De data aceasta însă, eroina operei pare la început a aparţine categoriei de oameni puternici şi fericiţi. Salonul în care ea îşi primeşte oaspeţii este strălucitor, luxul şi abundenţa ce o înconjoară farmecă şi impresionează spectatorii de la prima ridicare a cortinei. Oaspeţii se distrează, dansează în ritm de vals – dansul secolului al XIX-lea ce va deveni nemuritor – în costume ce aparţin modei aceluiaşi secol,

Scanned with OKEN Scanner

amănunte ce dezvăluie de la bun început îndrăzneala compozitorului italian de a fi adus în scenă pentru prima oară în istoria operei decoruri şi personaje ce aparţin actualităţii pariziene. S-a întâmplat însă ca acest impuls novator să nu fi fost înţeles de compatrioţii săi la primul contact cu noua sa operă, deşi ei aşteptau, ca de fiecare dată, cu entuzism, o nouă creaţie a acestui compozitor ce le reflecta aspiraţiile. Când ziarele locale au anunţat premiera operei *Rigoletto*, apoi pe cea a *Trubadurului*, dând şi câteva informaţii despre acţiunea lor, majoritatea au fost surprinşi sau chiar dezamăgiţi de subiectele alese, mereu ocolite până atunci. Un cocoşat diform sau o ţigancă răzbunătoare în roluri principale? Ce fel de muzică puteau inspira asemenea personaje? Şi dacă, totuşi, aceste două opere verdiene au reuşit să cucerească de la început publicul italian al acelor timpuri datorită punerii în scenă a unor contraste pitoreşti între viaţa eroilor principali şi a stăpânilor lor nobili, de data aceasta tematica operei *Traviata*, inspirată din literatura franceză „pervertitoare", cu toleranţă pentru femeile „curtezane", nu putea fi admisă de legile morale ale unei societăţi sprijinite pe cultul familiei şi al căsătoriei, cum era cea catolică de pe pământul italic. S-a întâmplat însă ca romanul lui Alexandre Dumas-fiul (1802–1870) – transformat ulterior în piesă de teatru (*Dama cu camelii*) – în care este prezentată tragedia unei femei decăzute, să impresioneze şi să-i inspire muzica tocmai unui compozitor italian, lui Giuseppe Verdi, ajuns la Paris în anul 1852 (anul afirmării piesei lui Dumas). Receptiv la tragedia trăită de tânăra Margueritte Gautier (eroina dramei, nume ce nu fusese străin de sensul autobiografic al romanului), el decide să transpună în muzică această temă dezaprobată în ţara sa, deşi nu terminase încă opera *Trubadurul*. Reîntors în ţară cu acest gând entuziast, apelează din nou la Francesco Maria Piave, vechiul său libretist, pentru a colabora la realizarea noii sale opere. Mai mult decât atât, el îndrăzneşte de la bun început să-i dea titlul *La Traviata* (în traducere liberă „rătăcita" sau „femeia decăzută"), titlu ce anunţa din nou tratarea unui subiect excentric. De data aceasta însă, subiectul dramei lui Dumas depăşea toleranţa spectatorilor italieni. Desigur că lipsa de receptivitate la un subiect a cărui eroină era o curtezană franceză ce sfida legile moralei apare greu de înţeles astăzi, după ce în substanţa acestor legi au pătruns atâtea modificări. Dar din scrisoarea compozitorului către dirijorul Emanuele Muzio – mai reiese şi faptul că interpreţii primelor reprezentaţii ale operei nu au corespuns viziunii lui artistic-regizorale – mai ales că în rolul eroinei fusese solicitată o soprană cu mult prea voluminoasă pentru rolul unei femei firave ce moare tânără învinsă de tuberculoză (eclipsă regizorală faţă de care şi publicul zilelor noastre se manifestă uneori intolerant, pe bună dreptate). Mai gravă pare a fi fost însă pentru compozitor lipsa de înţelegere a sensurilor expresive notate cu grijă pe partitură, sensuri excesive ce condiţionau şi condiţionează şi astăzi reuşita acestui spectacol dominat de nuanţe stinse, profund interiorizate.

În primul act al acestei noi drame muzicale create de Verdi, ne întâlnim cu eroina (căreia compozitorul i-a dat un nume nou – Violetta Valery), gazdă a unei petreceri în care ea este înconjurată cu admiraţie de invitaţi. Contrar aparenţei ei

Scanned with OKEN Scanner

strălucitoare, Violetta este o victimă a vieţii. Fără avere şi ameninţată de o boală neiertătoare (tuberculoză), dar frumoasă şi atrăgătoare, ea a fost tentată la un moment dat să obţină dreptul la bucuriile avuţiei pe calea unui compromis cu sine însăşi, acceptând – asemenea atâtor curtezane pariziene – să fie întreţinuta unui nobil baron ce avea posibilitatea să cumpere prezenţa ei decorativă în schimbul luxului cc i-l oferea. Aceasta este ambianţa în care începe dragostea dintre ea şi tânărul Alfred Germont, îndrăgostit de ea şi mereu îngrijorat de starea sănătăţii ei. El toastează pentru bucuriile vieţii şi farmecul dragostei (celebra arie „de pahar", preluată cu entuziasm de invitaţi, apoi de gazdă) pentru ca – într-un moment de izolare – să-i mărturisească iubirea pe care i-o poartă de multă vreme în tăcere. Înduioşată de sinceritatea şi tinereţea lui, ea îi oferă o camelie[1], apoi, rămasă singură se retrage în dormitorul ei, copleşită de un sentiment straniu (aria dragostei), de care încearcă să se apere. Dar de afară, ca un ecou al gândurilor ei, răsună pasionat glasul lui Alfred – pe aceeaşi temă lirică – moment ce hotărăşte soarta celor doi tineri îndrăgostiţi.

Pe plan muzical, remarcabil este faptul că Verdi anunţă însemnătatea acestui moment al acţiunii în preludiul operei, şi aceasta după ce muzica intonează o dureroasă temă (a morţii), anticipând sfârşitul vieţii tinerei sale eroine. Este o alăturare tematică ce pare a întruchipa capetele unui arc muzical ce se întinde peste desfăşutrarea dragostei ei, o dragoste în care pasiunea şi profunzimea se vor împleti cu abnegaţia şi puterea de sacrificiu. Traiectoria arcului se va înălţa către o lumină până atunci necunoscută de ea (actul II), va coborî apoi în întunecimea de unde plecase (actul III), pentru a-şi regăsi fericirea dragostei părăsite în ultimele clipe ale vieţii, când se va cufunda în nefiinţă (actul IV). Se conturează, astfel, gândirea formei pe care a imaginat-o compozitorul, pornind şi sfârşind pe alăturarea a două idei muzicale ce concentrează de fapt o singură trăire interioară, cea a iubirii până la sacrificiu şi nedezminţită până la sfârşit, aşa cum sugerase însuşi scriitorul francez în prefaţa romanului său prin cuvintele: „Ea (eroina – n.n.) este o fiinţă nevinovată, pe care o întâmplare neînsemnată a făcut-o curtezană, dar o curtezană pe care o întâmplare nevinovată ar fi putut-o transforma într-o femeie dintre cele mai iubitoare şi mai curate". Din nefericire asemenea „întâmplare nevinovată" s-a ivit prea târziu, nemaiputând răsplăti sacrificiul ei plin de noblețe. Aceasta este eroina romanului lui Dumas şi a muzicii lui Verdi, întruchipând – asemenea Gildei şi Azucenei – modele de victime ale unor condiţii de viaţă din contemporaneitatea romantică. Lipsită de sănătate şi ameninţată de moarte (aşa cum o portretizează prima temă muzicală din preludiul operei în mişcare *Adagio*, intonată acordic abia şoptit, *pianissimo*, şi în colorit *sordinat* de către viorile divizate), dar iluminată de puterea dragostei

[1] Camelia era floarea favorită care-i împodobea zilnic îmbrăcămintea, amănunt ce justifică titlul *Dama cu camelii* pe care Alexandre Dumas-junior l-a dat piesei sale.

Scanned with OKEN Scanner

împărtăşite (tema iubirii – pasionată, cu indicaţia *con espressione* – pornită pe o linie coborâtoare ce se repetă şi îşi înalţă apoi sensul ei liric către o întrebare în al cărei răspuns intervin semne de nelinişte (măsura 5 şi 6 din traseul ei melodic) ce se sting treptat.

După această preludiere simfonică a operei, dominată de o tristeţe ce nu poate fi învinsă de speranţa ce mijeşte în tema iubirii, începe acţiunea scenică, care continuă caracterizarea muzicală a eroinei. Întreaga creaţie va fi dominată de evenimentele ce conduc transformările trăirilor ei sufleteşti, de la mondenitate la iubire (actul I), de la sentimentul fericirii la sacrificarea lui (actul II), de la prăbuşirea sufletească, la prăbuşirea sănătăţii (actul III) şi apoi la înălţarea în seninătatea nefiinţei (actul IV).

Pe acest traseu emoţional, evenimentele celui de-al doilea act creează un puternic contrast în raport cu celelalte acte. Trezită la viaţă, Violetta Valery îşi va vinde bijuteriile pentru a putea începe, alături de Alfred, traiul ei nou în mijlocul naturii odihnitoare de la marginea Parisului, departe de ambianţa searbădă în care vieţuise. În puritatea acestei oaze de linişte va apărea însă un personaj ce va reuşi să-i întunece fericirea. Este Germont-tatăl, care – surprinzând absenţa fiului său – o vizitează pe Violetta pentru a-i cere să renunţe la legătura cu el, redând familiei sale onoarea şi salvând, astfel, căsătoria unicei sale fiice.

Se pune astfel problema înfruntării dintre lumea nouă a eroinei – a dragostei cucerite prin părăsirea avuţiei şi luxului pe care i le oferise lumea banului – cu cea a prejudecăţilor sociale, rigide şi deseori nedrepte. Portretizarea muzicală făcută de Verdi lui Germont va suferi transformări treptate, determinate de surpriza pe care i-a oferit-o comportamentul demn al Violettei, apoi de altruista ei mărinimie. În ceea ce o priveşte pe eroină, transformările survenite în viaţa ei (mai întâi prin prezenţa lui Alfred, apoi prin cea a tatălui) sunt reflectate în cântul ei. Nu de mult strălucitor, ornamentat cu pasaje de virtuozitate (aşa cum apare în primul act până la întâlnirea cu Alfred) – stil folosit de Verdi doar în scop caracterologic – devine acum înduioşător de simplu, marcat de puritatea noii sale vieţi (fie în sensul fericirii pe care o trăieşte pentru prima dată în viaţă, fie în cel al suferinţei ce este nevoită să o încerce la părăsirea ei). Puternică la început, lupta dusă cu argumentele lui Germont este treptat pierdută. Ea este surprinsă de nedreptatea ce i se face, dar mai ştie că zilele ce le mai are de trăit sunt numărate, stare în care forţa iubirii sale pentru Alfred cedează treptat locul unui simţământ izvorât dintr-o înălţime morală nebănuită de musafirul ei neaşteptat, un adevărat simbol al prejudecăţilor vremii pe care Dumas şi Verdi le demascau în demersul lor artistic. Momentul renunţării la ultima ei şansă de fericire, cel al scrisorii de adio, ca şi cel în care ea e surprinsă de revenirea lui Alfred (când reuşeşte cu greu să-şi mascheze deznădejdea), imprimă cântului ei nuanţe de îndurerare interioară rar întâlnite, gradaţie în care orchestra reînvie amintiri muzicale culese din seara primei lor întâlniri, cu culminaţie în evocatoarea temă a dragostei, reliefată de la început în preludierea simfonică.

Scanned with OKEN Scanner

Reacţia lui Alfred – pus în faţa plecării ei bruşte şi definitive la Paris – nu este greu de înţeles. Zadarnic va încerca Germont să-i aline durerea printr-o înduioşătoare chemare părintească de a reveni în căminul copilăriei lui (una dintre ariile ce va deveni curând celebră datorită baritonilor vremii ce o vor răspândi de pe scenă sau de lângă pianul din casele iubitorilor de muzică), pentru că în sufletul tânărului părăsit încolţeşte ideea răzbunării, singura care îi mai putea reda echilibrul sufletesc. Iată-l din nou la Paris (actul III), prezent la un bal mascat dat în saloanele Florei Bervoix (prietenă a eroinei). Invitaţi mascaţi se perindă pe scenă, apar şi grupuri de dansatori (ţigani, toreadori) care cântă şi dansează, colorând viu tabloul şi distrându-i pe oaspeţi. Printre aceştia se află şi descumpănitul Alfred, ce asistă cu indignare la apariţia Violettei în compania baronului Douphol, o nouă cucerire. Planul lui de răzbunare începe o dată cu un joc de cărţi la care câştigă o sumă mare de bani pe care o va azvârli cu dispreţ la picioarele curtezanei pentru a se achita de cheltuielile făcute de ea în timpul scurtei lor idile, şi aceasta în faţa tuturor invitaţilor chemaţi de el cu cinism pentru a fi martorii gestului său de onoare. Este celebra scenă „a umilinţei", la care asistă (din umbra măştii) şi Germont-tatăl, singurul care cunoaşte nobleţea sacrificiului făcut de propria sa victimă. Îndurerat, va reproşa fiului său josnicia faptei făcute, trezindu-i în suflet remuşcări şi sentimentul neputinţei de a o mai putea repara. Cu dezaprobarea generală (redată printr-un octet melodios, acompaniat de cor), şi cu prăbuşirea Violettei, se încheie această scenă finală a celui de-al treilea act ce excelează în varietate de situaţii şi de colorit muzical, de la exuberanţa ambianţei de bal mascat şi banalitatea unor conversaţii purtate în timpul unui joc de cărţi, la dramatismul final ce îi aduce faţă în faţă pe tată şi fiu. Impresionant de evocator va apărea apoi contrastul ce survine între acest moment de cotitură al acţiunii scenice şi pulsaţia ritmică (*Allegro agitato*) insinuată în comentariul orchestral, ilustrând căinţa ce cuprinde sufletul zbuciumat al lui Alfred şi plânsul Violettei nevinovate.

Vor trece câteva luni de atunci şi peste splendorile Parisului se va lăsa iarna. Preludiul actului final reia substanţa tristă a paginii simfonice de la deschiderea partiturii, adăugându-i nuanţe de înduioşătoare expresivitate pentru a ilustra starea sufletească în care se sfârşeşte viaţa Violettei Valery. Părăsită de lumea ce a înconjurat-o şi admirat-o cândva, ea ajunge să trăiască în singurătate şi lipsuri. Alături i-au rămas doar credincioasa cameristă şi doctorul Grenvile. În această întunecime a gândurilor – ce contrastează dureros cu zgomotoasa veselie a carnavalului de iarnă ce străbate de afară – se iveşte însă o rază de lumină adusă de o scrisoare trimisă de bătrânul Germont. El îi dă vestea că a mărturisit fiului său adevărul despre vina pe care o are în despărţirea lor şi despre nobila ei discreţie, anunţându-i fericirea şi hotărârea lui Alfred de a veni pentru a-i cere iertare şi a rămâne lângă ea, veste ce-i redă dorinţa fierbinte de a trăi. Dar exuberanţa pregătirilor ce încearcă să le facă în vederea revederii nesperate, alternanţa sentimentului de fericire cu stări de slăbiciune converg toate către durerosul ei rămas bun de la viaţă (aria „Adio, visuri trecute", care se termină pe

Scanned with OKEN Scanner

o transformare evocatoare a cursului ritmic, şirul de sincope – insinuat cantabil pe traseul melodic – devenind agitat de o tulburătoare încărcătură dramatică în ultimele măsuri). Totul se va lumina însă în momentul apariţiei lui Alfred. Nici un reproş, nici o scuză nu intervine pentru a umbri fericirea îmbrăţişării lor şi a dorinţei de a reîncepe o viaţă nouă, aşa cum transmit cuvintele şi tălmăcirea lor muzicală din exaltatul lor duet. Dar totul este prea târziu pentru că puterile i se sting din nou şi treptata ei trecere într-o altă dimensiune a existenţei spirituale pare a fi iluminată de sentimentul unei profunde recunoştinţe pentru fericirea trăită în ultimele clipe ale scurtei ei vieţi.

Se conturează, astfel, în tematica operei trăsăturile unei atitudini romantice faţă de realitatea unor vremuri dominate de puterea avuţiei şi a consecinţelor ei nefaste, asemenea celei pe care o va prezenta curând şi Wagner în monumentala sa Tetralogie. Dar, spre deosebire de ilustrul său coleg de generaţie – a cărui inspiraţie se va sprijini în continuare pe adevărurile aflate în vechi legende medievale –, Verdi, îşi culege de data aceasta fondul tematic din realitatea imediată a vremii sale, pledând direct, fără a face apel la legendă pentru cauza celor ce nu poartă vina unor greşeli generate de existenţa prejudecăţilor şi condiţiilor de viaţă. Excentrice au apărut (aşa cum am mai menţionat) şi costumele purtate de interpreţi (toate specifice unei mode ce nu cucerise încă popularitate), ca şi unduirile valsului, dans a cărui graţie şi cu deosebire a cărui constantă menţinere a unui aceluiaşi cuplu de parteneri de-a lungul desfăşurării lui părea a părăsi sobrietatea stilului cu care erau obişnuiţi invitaţii unor asemenea serate din saloanele pariziene.

În ceea ce priveşte concepţia arhitecturală şi a fluenţei muzicale, Verdi se menţine în gândirea tradiţională a unei acţiuni alcătuită fragmentat, cu scene ce par a avea independenţă în succesiunea subiectului (aşa-numitele „numere închise“ care pot fi interpretate şi izolate de context), dar spre deosebire de creaţiile ce i-au fost până nu de mult model, el asigură şi de data aceasta (ca şi în *Rigoletto* – pentru a da unul dintre cele mai convingătoare dintre exemple) unitatea şi continuitatea firească a acţiunii scenice prin problematica pusă de evoluţia trăirilor interioare ale unui anumit personaj. Construcţia operei lui Verdi nu părăseşte, aşadar, prezenţa unor numere ce erau – şi continuă să fie – mult admirate de public (arii, duete, coruri), la a căror varietate şi frumuseţe melodică se adaugă prezenţa dansului şi a baletului, care – departe de a mai avea doar rol decorativ – fac parte integrantă din decorul unei anumite ambianţe (de petrecere – în primul act, de bal mascat – în al treilea, de carnaval (exterior decorului scenic) – în actul final, contribuind la veridicitatea variatelor situaţii prin care trec personajele.

Unitate imprimă gândirii arhitecturale şi obsesia unor legături tematice ce apar în desfăşurarea dramaturgiei muzicale, din rândul cărora cea mai reliefată se impune a fi tema iubirii nedezmințite. Ea pare a învinge dramatismul purtat de tema morţii, anunţată şi ea în preludiul orchestral al primului act, ca şi în cea „a pasiunii trecătoare“ ce intervine în pledoaria pe care Germont o face Violettei

Scanned with OKEN Scanner

în actul al doilea (pe cuvintele „va trece pasiunea"), temă ce revine în aria eroinei („Adio, visuri trecute") din actul final. Şi nu poate fi trecut cu vederea faptul că tema iubirii şi tema morţii – a înfrângerii celor ce fac parte din rândul celor oropsiţi de soartă – sunt de fapt ideile principale ale curentului literar romantic, cu influenţă covârşitoare asupra artiştilor vremii.

Pe plan stilistic, Verdi continuă să dea prioritate inspiraţiei sale melodice, reuşind să urmărească subtilităţile transformărilor trăite de eroină, ca şi pe cele ce apar în rolurile lui Alfred sau ale lui Germont, cele două personaje ce contribuie la fericirea sau nefericirea ei. Line sau bruşte, aceste transformări prind o expresivitate melodică tulburătoare, oglindind variaţiile survenite în redarea muzicală a stărilor lor psihologice. Şi dacă în interpretarea lor vocală continuă să intervină şi tradiţionale momente de exprimare în stil recitativ, acestea cuceresc atribute declamatorice ce ating adevărate culmi de expresivitate dramatică în actul final al operei.

Un pas înainte către complexitatea stilistică a ultimelor sale opere se simte şi în realizarea limbajului orchestral, atât în momente de exuberanţă scenică (aşa cum acestea apar la începutul primului sau celui de al treilea act), cât mai ales în transparenţa simfonismului anunţat cu genială inspiraţie din prima pagină a partiturii. Şi – poate pentru prima oară în creaţia acestui compozitor romantic – principiul vocal, dominant în exprimarea sa muzicală, pare a nu-şi mai fi putut găsi cuvinte pentru a reda profunzimile gândului, determinându-l a ceda locul graiului orchestral, aşa cum rămâne mărturie lirismul sintezei realizate de compozitor în preludierea actului final, o impresionantă pagină simfonică ce reia ideile primei preludieri, le poartă şi le adânceşte cu o tristeţe gravă, în nuanţe stinse şi mişcare lentă (*Adagio*). De altfel, asemenea sonoritate şi asemenea mişcare – ca şi ritmul caracteristic valsului, cu diferitele metamorfozări dictate de sensurile acţiunii scenice – domină în muzica acestei partituri verdiene, conferindu-i un colorit expresiv propriu, inconfundabil.

Din şirul mijloacelor componistice ce vădesc dorinţa compozitorului de a se exprima veridic nu lipseşte nici prezenţa unor momente de plasticizare muzicală a acţiunii scenice, cum ar fi insinuarea conversaţiei din timpul jocului de cărţi (actul III), total detaşată de datele psihologice ce conduc dramaturgia operei, ca şi pătrunderea exuberanţei specifice tradiţionalului carnaval în camera de suferinţă a Violettei (actul IV).

Cu aceste trăsături ce pot fi surprinse în stilul noii sale creaţii, Verdi continuă să dea relief harului său de dramaturg înnăscut, şi aceasta cu deosebire în procesul de caracterizare a personajelor sale, dintre care eroina concentrează de la prima la ultima scenă ţesătura evenimentelor scenice şi muzicale. Deocamdată însă, el rămâne un compozitor ce îşi sprijină exprimarea pe aportul expresivităţii melodice, primind pe drept cuvânt renumele de „melodist al secolului". Este, desigur un renume ce se deosebeşte de cel ce caracteriza arta lui Schubert, al cărui limbaj componistic ajunsese la o uluitoare complexitate stilistică (pe plan cameral şi simfonic) cu mult înainte de a fi putut ajunge la vârsta la care Verdi a

Scanned with OKEN Scanner

compus capodoperele ce alcătuiesc „trilogia populară" a maturității sale creatoare. Dar în vreme ce Schubert (1797–1828) și alți compozitori romantici – printre care și Wagner, coleg de generație cu Verdi – aduceau pe rând evidente contribuții la evoluția stilistică a gândirii prin sunete (preludiind ceea ce Hans von Wolzogen – va denumi „melodie infinită" cu sprijin pe aportul întregului arsenal de mijloace expresive) Verdi a reușit să rămână multă vreme încă un compozitor cu limbaj inconfundabil, mai ales prin harul său de melodist, har ce s-a dovedit capabil să dea viață și grai eroilor săi, în continua și variata lor trăire interioară. Prin arii – ce nu ocolesc bravura interpretativă atunci când dramaturgia scenică o cere – și recitative (care prind unduiri de cantabilitate) sau prin impresionante momente corale, Verdi a cultivat principiul vocal prin excelență, păstrându-și rădăcinile în muzicalitatea specifică țării în care s-a născut și a unei tradiții ce a fost trasată de marii ei creatori de operă, printre care ultimii – Bellini și Donizetti – i-au fost prețioase modele. Față de aportul lor – la care se va adăuga și cel al lui Rossini, pe care îl va valorifica cu geniu în ultima sa operă (*Falstaff*) – Verdi și-a afirmat personalitatea artistică printr-o inventivitate melodică cu adevărat uluitoare, în aspirația de a putea reda cu claritate trăsăturile atâtor eroi ce au inspirat vasta sa creație de operă. Și aceasta fără a fi reluat vreodată idei muzicale din operele sale anterior create, așa cum se întâmplase (ca „tic" componistic) în lucrările unor valoroși înaintași, sau chiar prin transplantare intenționată a unor întregi fragmente muzicale – cum apare uneori la Rossini, pus în situația de a învinge graba unei realizări la termenul fixat de rigorile unui contract. Melodiile lui Verdi sunt mereu noi, mereu gândite pentru a putea ilustra sentimentele, faptele, virtuțile sau greșelile personajelor din operele sale, fiecare cu culoarea, intensitatea sau gradația particulară a manifestării ei, contribuind la ilustrarea veridică a acțiunii scenice. În acest sens a excelat doar Mozart, cu mențiunea că în vasta creație a ilustrului astru clasic mai pot fi surprinse și unele preluări de idei muzicale (sau de variante ale lor), cu deosebire în creația de operă ce a precedat perioada capodoperelor sale de maturitate.

La un an de la insuccesul operei *Traviata*, un mare admirator al său (Antonio Galli) conștient de actualitatea tematicii și măiestriei artei lui Verdi, și-a asumat riscul de a relua opera și a o prezenta pe scena propriului teatru din Veneția (Teatrul *San Benedetto*). Înțelegând motivele ce au condus la eșecul premierei, el nu a cruțat nici un efort, fizic sau material, pentru a le putea ocoli. Singura concesie pe care a făcut-o publicului (cu acordul lui Verdi) a fost cea de a fi înlocuit costumele la modă în saloanele pariziene cu cele acceptate de nobilimea catolică a Veneției. Reprezentația de pe scena teatrului lui Antonio Galli a însemnat un eveniment al vieții muzicale italiene și universale, cu meritul de a fi deschis în sfârșit calea afirmării acestei opere ce se va dovedi nemuritoare.

Ceea ce trebuie subliniat – ajunși la acest moment al evoluției lui Verdi – este faptul că anul 1853 a fost decisiv în ceea ce privește activitatea sa ulterioară. Eșecul de la premiera *Traviatei* s-a dovedit a fi avut și partea lui bună. Este momentul în care compozitorul decide să nu mai admită reprezentarea operelor

Scanned with OKEN Scanner

sale fără acordul său în ce privește interpretarea lor (de către cântăreți și instrumentiști, dirijori și regizori). În acest sens, există și o declarație într-o scrisoare adresată de el lui Torielli (directorul Teatrului La Fenice din Veneția) la 16 februarie 1855: „Hotărârea mea de a nu mai fi legat de o dată fixă pentru a compune o lucrare sau de a accepta orice punere în scenă sau interpretare a uneia din operele mele fără a-mi fi dat avizul rămâne de neînduplecat".

Epuizat de efortul intens pentru realizarea *Traviatei* concomitent cu cel pentru desăvârșirea operei *Trubadurul*, Verdi pare a fi făcut și un bilanț al muncii sale (încununate cu un eșec) și a fi ajuns la dorința unei libertăți creatoare. Dar această eliberare a sa de rigurozitatea datelor contractuale, ca și de riscurile ce surveneau în procesul de interpretare și înscenare a operelor sale, a determinat însă și o evidentă rarefiere a ritmului său de muncă. După ce a dăruit scenei optsprezece opere de-a lungul a patrusprezece ani[1], Verdi va compune de-a lungul viitorilor alți patrusprezece ani doar cinci creații și apoi – după o lungă perioadă de alți cinci ani – va mai compune ultimele sale trei capodopere, și acestea cu mari intervale între ele: cincisprezece ani între *Aida* (1872) și *Othello* (1887) și șase ani între *Othello* și *Falstaff* (1887–1893). Vor urma ultimii ani ai vieții (1893–1901) în care ilustrul compozitor romantic italian nu va mai compune decât câteva lucrări religioase, ultima datând din anul 1898.

*
* *

În corespondența pe care Verdi a purtat-o între anii 1853–1865 cu Antonio Somma, dramaturg italian cunoscut pe atunci, biografii au avut o interesantă sursă de informații în privința proiectelor și realizărilor compozitorului devenit celebru. Decizia lui de a se degaja de răspunderea de a fi nevoit să predea creațiile sale la anumite date, fixate prin contract, cât și cea de a fi putut condiționa reprezentarea lor doar în urma avizului său în ceea ce privește montarea, regia și interpretarea muzicii sale, i-a adus o binemeritată înviorare în ce privește dispoziția sa creatoare. La adăpost pentru prima oară de amenințarea termenelor necruțătoare și instalat pentru primăvara și vara anului 1853 la vila sa de la Sant' Agatha din apropierea orașului Busseto, Verdi găsește în sfârșit liniștea oferită de prezența naturii și de grija soției sale, Giuseppina. În această voluptatedată de răgazul de a medita, el se află un timp în căutarea unor subiecte care să găsească ecou în adâncurile sensibilității sale, pentru a-i stimula inspirația. Se oprește un timp la *Faust*, subiect la care – scria el lui Antonio Somma la 12 martie 1853 – „am meditat de o mie de ori, fără să fi putut găsi calea de a

[1] Verdi a compus până în anul 1853 câte o operă pe an, uneori chiar câte două – cum s-a întâmplat în anii 1844, 45, 47, 49 și 53; singurii ani lipsiți de aportul său fiind anii 1841 (anul de doliu al tinereții sale) și 1852, an în care s-a suprapus, de fapt, lucrul la *Trubadurul* cu cel pentru *Traviata*.

Scanned with OKEN Scanner

reflecta caracterul eroului în muzică". În schimb *Regele Lear* îi cucereşte gândirea pentru mai multă vreme, aşa cum au rămas mărturie schiţarea scenariului (încredinţată lui Somma în vederea realizării unui libret) şi compunerea unor fragmente muzicale, din rândul cărora parte au fost intercalate în cuprinsul unor opere viitoare – după părerea unor cercetători ai creaţiei sale – iar altele distruse, pentru a se respecta dorinţa stipulată de compozitor în testamentul său în privinţa unor pagini răzleţe, rămase nepublicate.

S-a întâmplat însă ca proiectul şi lucrul la opera *Regele Lear* să fie întrerupte de o chemare pe care compozitorul a primit-o din partea ispititorului Paris, de a compune o operă pentru Opera Mare pe un libret de Eugène Scribe (1791–1861), autor dramatic şi libretist cu deosebită vogă în acea vreme, prin colaborările sale cu Rossini, Halévy, Gounod, a căror viziune era încă înrădăcinată în maniera *grand opéra*, cu efectele ei teatrale exterioare în montările scenice şi cu accent pus pe adevărate demonstraţii de virtuozitate vocală.

Verdi primeşte cu entuziasm comanda din metropola franceză şi începe lucrul la o nouă operă, pe un libret semnat de Eugène Scribe şi Charles Duveyrier, al cărui subiect reînvia unul dintre momentele eroice din istoria medievală a patriei sale. Titlul ei – *Vecerniile siciliene*; eroul – Giovanni di Procida[1], personaj vestit prin erudiţia sa şi mai ales prin rolul pe care l-a avut în răscoala siciliană din anul 1282 împotriva guvernării franceze sub domnia lui Carol d' Anjou (rege al Siciliei între anii 1266–1285). Şi aşa cum s-a întâmplat în toate epocile dominate de asuprirea unor forţe invadatoare, problematica politic-revoluţionară a unei creaţii scenice era tratată de autori doar cu rol de cadru al unor frământări trăite de personajele acţiunii, ceea ce reuşea să deruteze deseori decizia cenzurii.

Verdi deschide de data aceasta muzica operei printr-o uvertură cu o construcţie intermediară între forma de sonată şi viziunea romantic-programatică, pagină orchestrală preludiată de o introducere lentă (*Largo*) ce anunţă dramatismul revoluţiei siciliene, expresivitatea ce putea fi interpretată de cenzură drept rezultatul unor stări sufleteşti subiective. Şi substanţa temelor (gravă, impetuoasă sau lirică) mascau fondul subiectului revoluţionar, ceea ce va reuşi să favorizeze prezentarea operei şi în Italia, după premiera ei la Paris din 13 iunie 1855. Este impresionantă prima scenă din noua creaţie verdiană, petrecută în piaţa centrală din Palermo, în care două coruri cu text şi intonaţii ce se confruntă (reprezentând tabăra soldaţilor francezi cuceritori, care petrec şi cântă veseli, pe de o parte, şi cea a locuitorilor sicilieni ce privesc cu un sentiment de ură cu greu mascat, pe de altă parte). Pe acest fond de adversitate apar pe rând trei dintre personajele cu rol determinant în cursul acţiunii: mai întâi ducesa Elena, care deplânge soarta fratelui ei de curând executat (arie ce-i cheamă pe sicilieni la luptă, reluând tema avântată din uvertură); apoi Guy de Montfort,

[1] Numele unei insule din golful Napoli.

Scanned with OKEN Scanner

guvernatorul ţinutului sicilian ocupat de francezi, a cărui prezenţă pune populaţia pe fugă, lăsând în urmă doar pe Elena şi pe doi dintre însoţitorii ei, moment scenic ce inspiră compozitorului înfiriparea unui cvartet, formaţie vocală în care Verdi a excelat de fiecare dată prin relieful dat sentimentelor purtate de fiecare participant la micul ansamblu cameral. Al treilea personaj ce intră în scenă este Arrigo, un tânăr sicilian căzut prizonier în luptele împotriva cotropitorilor francezi, dar de curând eliberat, prezenţă ce va întregi înţelegerea dramaturgiei scenice şi muzicale. Fără să-l fi cunoscut pe Montfort, el dezvăluie faptul că fratele Elenei a fost executat din ordinul guvernatorului şi întrebat de acesta de unde cunoaşte taina, Arrigo măturiseşte că i-a fost dezvăluită de mama sa înainte de a muri. (Este momentul în care Montfort pare a-şi fi amintit de fosta lui dragoste pentru o frumoasă siciliană ce i-a dăruit un fiu). Cu un duet liric ce dezvăluie dragostea dintre patriotul sicilian şi ducesa Elena – se încheie acţiunea primului act – fără ca în rândul personajelor perindate să fi apărut eroul principal al subiectului istoric. Acestuia îi va aparţine, în schimb, întreg actul al doilea.

Reîntors în patrie după ani de exil, Procida[1] îşi cântă cu emoţie fericirea pe ţărmul mării din Palermo. Verdi are prilejul să-i încredinţeze o arie în care ilustrează marea dragoste pentru pământul natal (pe cuvintele „O Palermo al meu!"). Între eroul sicilian şi localnicii ce îl întâmpină se dezlănţuie ideea unei adevărate conspiraţii împotriva cotropitorilor. Prilejul de a trece imediat la fapte este oferit de o nuntă grandioasă (a douăsprezece perechi), când se încinge un dans general (tarantella) în admiraţia soldaţilor ce privesc înseninaţi. La această manifestare patriotică locală se va adăuga corul legănat de pe o navă ce ancorează la ţărm, purtând un grup de francezi invitaţi de guvernator să participe la sărbătorirea organizată în cinstea sa. Înainte de a începe balul (actul III), Montfort dispune ca Arrigo să fie adus cu forţa la palat (după ce invitaţia sa fusese refuzată), cu scopul de a-i mărturisi minunea intervenită între timp în viaţa lui, cea de a-şi fi putut găsi prin el fiul pierdut, aşa cum atesta una din scrisorile ce au urmat cercetărilor sale. Un duet de o mare frumuseţe – pe tema lirică din muzica uverturii – declanşează un puternic zbucium în sufletul tânărului patriot sicilian, care – iubit şi iubind pe ducesa Elena – trăia fericirea de a-şi fi găsit tatăl şi a nu mai fi un orfan. În cel de-al doilea tablou al aceluiaşi act – deschis cu un balet desfăşurat în patru părţi (*Anotimpurile*) şi urmat de un cor festiv – va învinge datoria filială. Arrigo îşi roagă tatăl să părăsească palatul, fiind ameninţat de asasinarea pregătită de răsculaţi. Deosebit de inspirată este suprapunerea dialogului dintre tată şi fiu, într-un neliniştit stil recitativ, pe fondul unei muzici de dans antrenant – o polcă – cântată în orchestră pentru invitaţii sosiţi la sărbătoarea franceză. Când intervin conspiratorii, în frunte cu Procida, şi încearcă să-l omoare pe Montfort, Arrigo îşi apără tatăl, devenind trădător al

[1] Numele luptătorului sicilian a fost Giovanni di Procida, dar dat fiind că textul operei a fost scris în limba franceză, Verdi a fost de acord să i se dea corespondentul prenumelui italian în limba libretiştilor (Jean de Procida).

Scanned with OKEN Scanner

compatrioţilor săi, care vor fi arestaţi şi condamnaţi la moarte, în timp ce învinşii îşi cântă dragostea pentru pământul lor natal, iar asupritorii francezi îşi slăvesc victoria.

În cel de-al patrulea act – cel mai impresionant dintre toate atât pentru dramaturgia acţiunii scenice, cât şi pentru frumuseţea inspiraţiei melodice – Arrigo primeşte învoirea de a putea vizita şi comunica cu sicilienii ce urmau să fie executaţi, pentru a-i face să înţeleagă că nu era posibil să participe la un paricid. Elena îl iartă, prilejuind din nou lui Verdi creaţia unui înălţător duet liric, după care Arrigo îndrăzneşte să-şi roage tatăl pentru iertarea celor vinovaţi. Montfort acceptă, cu condiţia ca el să-l recunoască public drept tată, ceea ce Arrigo consimte şi o face cu sinceritate pentru tatăl său generos şi totodată cu fericirea de a-şi fi putut salva aliaţii de la moarte. El va fi răsplătit prin eliberarea celor arestaţi şi prin consimţământul tatălui său la căsătoria sa cu Elena, ceea ce aduce speranţa unei păci definitive între sicilieni şi francezi. Totul s-ar fi putut sfârşi cu un clasic *happy end*, dacă Procida ar fi avut slăbiciunea să renunţe la lupta lui eroică pentru eliberarea Siciliei. Dar el va continua să facă planuri de atac, stabilind ca primul dangăt de clopot ce avea să anunţe căsătoria Elenei cu Arrigo să fie semnalul de pornire la luptă, de data aceasta cu ajutorul armatelor spaniole. Şi, în timp ce în grădina palatului guvernatorului Montfort răsună cântece de nuntă şi de bucurie pentru mult dorita pace (actul V), Procida mărturiseşte Elenei că glasul primului clopot de la slujba nunţii ei va declanşa un nou val de luptă pentru eliberarea pământului sicilian. Zadarnic încearcă ea să amâne nunta, visul ei de iubire se va spulbera în sunetele clopotelor ce chemau patrioţii la istorica luptă ce a avut loc de sărbătorile Paştelui, în ziua de 30 martie 1822.

Cunoscând principala condiţie de succes a unei opere prezentate pe marea scenă a Operei din Paris, Verdi a încercat şi a reuşit să adapteze subiectul la modernitatea cerinţelor manifestate de marele public parizian. De altfel, subiectul celor doi libretişti francezi se preta la o tratare în maniera „grand opéra", iar experienţa şi măiestria lui Verdi în ce priveşte scenele ce solicitau grandioase manifestări corale erau unanim recunoscute. În fiecare dintre cele cinci acte ale noii sale creaţii conflictul social-patriotic (deşi derulat paralel cu cel subiectiv-dramatic) justifică amploarea scenelor de masă în care cele două tabere se confruntă fie în piaţa publică (actul I), fie pe ţărmul mării (actul II), fie în palatul guvernatorului (actul III) sau în grădina lui (actul V), putându-se aprecia că ansamblurile corale ocupă locul central în această creaţie a anului 1855. În ceea ce priveşte dansul – ilustrând manifestări populare (cum este *tarantella* din actul I) sau de salon (*polca*, din actul IV), ori arta tradiţionalelor balete (cum este baletul ce deschide balul din tabloul al doilea al aceluiaşi act IV) – nu contravin ideii de unitate a acţiunii, care derulează firesc în ambianţe ce întregesc contrastul existent între coloritul specific fiecăruia dintre grupurile adverse. Asemenea manifestări corale sau dansante sunt departe de a apărea ca fiind lipite convenţional în desfăşurarea scenic-muzicală cu scopul de a impresiona spectatorii prin efecte exterioare, aşa cum se întâmpla deseori în spectacolele de operă

Scanned with OKEN Scanner

ale acelor timpuri. Surprinde doar tratarea posibilităţilor vocale (cum ar fi cea a vocii de soprană) care tinde să depăşească unele performanţe ale tradiţiei, ceea ce creează şi astăzi o importantă dificultate în integrarea acestei opere verdiene în repertoriile de operă, cele mai reprezentative pagini compuse pentru eroina principală apărând ca o adevărată piatră de încercare mai mult în programele de concert sau în competiţiile de concurs. Desigur că nu poate fi vorba de un demers excentric în această încercare de întindere în înălţime a unui ambitus vocal, dat fiind că Verdi a dat cea mai încordată atenţie caracterizării muzicale complexei sale eroine, aşa cum dezvăluie prezenţa ei în contextul operei – de la înflăcărarea sentimentelor pe care le poartă în primul act (când deplânge eroic moartea fratelui executat), până la sublimul sentiment de iertare a iubitului ei (a cărui datorie patriotică fusese învinsă de datoria filială), aşa cum transpare din lirismul liedului ei sau din anticiparea impresionantă pe care o are în cvartetul vocal din scena închisorii a actului IV. Pe de altă parte, nu poate fi trecută cu vederea nici faptul că pentru prima oară compozitorul a creat muzica unei opere pe un text ce nu era gândit în limba italiană, ceea ce a condus la o explicabilă dificultate în realizarea recitativelor, până nu de mutl tratate melodios (ne poartă gândul la *Rigoletto*) sau cu o remarcabilă expresivitate (cel mai recent model în acest sens fiind *Traviata*). Verdi era conştient de eforturile depuse în încercarea de a-şi fi adaptat gândirea la muzicalitatea limbii franceze, precum şi la viziunea scenică „grand opéra" (preferată de publicul parizian, mai ales după succesul operelor create de italianul Spontini sau de urmaşii lui – printre care şi iluştrii Rossini, Bellini sau Donizetti) şi nu se aştepta la succesul pe care creaţia sa l-a avut la premiera pariziană din seara de 13 iunie 1855. Opera a fost prezentată cu acelaşi succes şi în Italia, la Parma, către sfârşitul anului 1855, cu titlul schimbat (*Giovanna di Guzman*) şi cu locul în care s-au petrecut evenimentele istorice plasat în Portugalia, pentru a primi aprobarea autorităţilor străine de a putea fi reprezentată.

Perioada ce desparte *Traviata* de *Aida* (cuprinzând cinci opere), ar putea fi considerată drept o nouă ucenicie a marelui compozitor în ceea ce priveşte dramaturgia creaţiilor sale. Solicitat de Opera din Paris el compune *Vecerniile siciliene* – 1855; *Don Carlos* – 1867; iar pentru cea din Petersburg, *Puterea destinului* – 1862, toate trei fiind revizuite mai târziu de Verdi, nemulţumit de realizarea lor.

După doi ani, reîntors în Italia, Verdi lucrează intens, încercând să definitiveze opera *Regele Lear* – care va rămâne mereu „în lucru" – şi reuşeşte să transforme opera *Stiffelio*, care va fi reprezentată la Teatrul din Rimini (16 august 1875), cu titlul *Aroldo*[1].

Paralel cu aceste reluări, Verdi a compus şi o nouă operă pe care a prezentat-o în premieră pe scena Teatrului *La Fenice* din Veneţia în primăvara aceluiaşi

[1] Opera *Stiffelio* a fost scrisă după opera *Luise Miller* (1849) şi reprezentată fără succes în toamna anului 1850.

Scanned with OKEN Scanner

an, 1857 – *Simon Boccanegra*. La răsunătorul ei succes s-au adăugat însă şi unele nedumeriri manifeste în presa veneţiană, datorate, desigur, numeroaselor neclarităţi existente în libretul lui Piave, vechiul colaborator al compozitorului. Salvată de frumuseţea muzicii lui Verdi, această nouă operă – inspirată de piesa poetului spaniol Antonio Garcia Gutierez – surprinde prin forma ei, gândită pe trei acte precedate de un prolog scenic de mare întindere, a cărui acţiune (petrecută cu douăzeci şi cinci de ani în urmă faţă de subiectul propriu, zis) pregăteşte înţelegerea dramei ce urmează. Astfel aflăm că actualul Doge al Genovei – Simon Boccanegra – fusese în tinereţe un corsar viteaz, care – contribuind în bună parte la victoria genovezilor împotriva piraţilor africani – a fost ales de localnici ca Doge al lor, urmând – după îndepărtarea aristocraţiei de la putere din anul 1339 – patricianului Iacopo Fiesco în această demnitate. Onorat pentru vitejia lui, tânărul Boccanegra va avea parte de o viaţă dramatică, după ce soţia lui (fiică a lui Fiesco) va muri dând naştere unei fetiţe care va dispărea fără urmă. Din povestirile ce au loc în prologul scenic mai aflăm că Fiesco s-ar împăca cu nenorocirea adusă în familia sa de către noul Doge, numai dacă acesta i-ar regăsi şi reda copilul pierdut. Vor trece douăzeci şi cinci de ani până la acţiunea primului act. Între timp Fiesco şi-a găsit consolarea prin adoptarea unui copil găsit (ce purta numele Amelia Grimaldi), care se va dovedi mai târziu a fi fost fiica pierdută a lui Boccanegra. De ea sunt îndrăgostiţi doi tineri despărţiţi prin originea lor, unul (Paolo Albiani) – simplu partizan al lui Boccanegra, celălalt (Grabriele Adorno) – aristocrat iubit de Amelia şi ales de Fiesco drept ginere. Conflictul dintre cei doi pretendenţi la mâna Ameliei se agravează o dată cu ivirea unui complot împotriva Dogelui, la care se adaugă şi încercarea lui Paolo de a o răpi de Amelia (încercare ratată prin intervenţia rivalului său). Zadarnic se străduieşte Dogele genovez să restabilească pacea între cele două tabere (dintre Guelfi[1] şi Ghibelini[2]), totul conducând la un deznodământ pe cât de dramatic, pe atât de înălţător, Boccanegra murind otrăvit de Paolo, după ce a mai avut răgazul să-şi ierte ucigaşul şi să încredinţeze tânărului Gabriele Adorno mâna fiicei sale Amelia şi cârmuirea cetăţii genoveze.

Prea puţin limpede în prima lui versiune, libretul operei *Simon Boccanegra* va fi refăcut după trecerea a două decenii (în 1881) de către Arigo Boito, mai tânărul muzician italian apreciat pe atunci mai mult pentru succesele sale din domeniul literar. Fără să fi reuşit să limpezească în întregime logica dramaturgiei scenice, versiunea sa a oferit în schimb compozitorului un suport inspiraţiei sale muzicale prin intervenţii noi ce aparţineau gândirii şi stilului ce-l reprezentau în apogeul său creator, având în vedere că prezentarea noii versiuni (la Scala din Milano, la 24 martie 1881) a precedat doar cu câţiva ani realizarea operei *Othello*.

[1] Nume dat partizanilor papei şi ai independenţei Italiei (aşa cum era populaţia genoveză).
[2] Partizani ai împăraţilor romani germanici (aşa cum erau veneţienii).

Scanned with OKEN Scanner

Privită în ansamblu, această nouă versiune a operei rămâne o frescă istorică ce reînvie unul dintre marile evenimente specifice epocii medievale italiene – cea a conflictelor dintre „guelfi" şi „ghibelini" din perioada în care ţinutul genovez era condus de Boccanegra. Şi nu este întâmplător faptul că principalele roluri ale dramaturgiei scenice şi muzicale au fost încredinţate de libretist şi compozitor Dogelui genovez şi supuşilor săi. Lor li se alătură şi personaje ce prezintă o mare diversitate de sentimente (dragoste, altruism, toleranţă – pe de o parte; gelozie, egocentrism, invidie, cu variatele lor nuanţe ce conduc la trădare şi crimă – pe de altă parte), în redarea cărora talentul compozitorului a fost ilustrat cu strălucire şi de data aceasta. Felul în care este zugrăvit eroul principal, tretcut prin noi şi noi ipostaze, rămâne una din marile reuşite ale portretizărilor muzicale făcute de Verdi în vasta sa creaţie de operă. Începând cu anii tineri, când Simon Boccanegra trăieşte nefericirea de a-şi fi pierdut soţia şi copilul (aşa cum este povestit în Prologul operei) – moment în care Verdi pare a-şi destăinui pe calea muzicii sale suferinţa prin care trecuse şi el în tinereţe – şi până în clipa gravă a morţii lui, când monologul său este o demonstraţie de prezentare a calităţilor pe care le-a cucerit ca părinte bun şi drept al cetăţii (moment în care el iartă trădarea şi crima făptuită de Paolo şi în care îşi încredinţează fiica şi demnitatea sa de cârmuitor al cetăţii unui adversar ghibelin, dovedit integru şi mărinimos), prezenţa lui Boccanegra este pilduitoare şi impresionant de convingătoare. La această reuşită a prezenţei sale scenice a contribuit în mare parte şi stilul declamaţiei cântate, aşa cum îi este atribuit în monologul rostit în marea scenă a consiliului din primul act, apoi în cea a gândurilor depănate în camera sa de dormit (actul II) sau a morţii sale (actul III). Contrastantă şi reprobabilă apare trădarea lui Paolo, care atinge apogeul în scena de la începutul celui de-al doilea act – cea care decide soarta cârmuitorului genovez prin otrava pe care fostul partizan i-o toarnă în pahar (pe desfăşurarea unui monolog cinic ce pare a anunţa pe cel al lui Iago din opera pe care Verdi o va crea peste şase ani – în 1887). Necinstea lui este opusă înflăcărării şi fermităţii rivalului său (Gabriele Adorno) şi mai ales purităţii Ameliei Grimaldi, calitate sublimă ce alătură glasul ei de cel al tatălui său în impresionantul apel la pace pe care acesta îl face în primul act al operei. Firea ei poetică, dezvăluită de la început în romantica nocturnă instrumentală ce precede acţiunea acestui act, va căpăta deosebit relief în duetul de dragoste cu Gabriele, în scena întâlnirii cu Dogele Boccanegra (când are loc recunoaşterea dintre tată şi fiică prin intermediul unei fotografii) şi, înduioşător, în actul final (când ea primeşte binecuvântarea lui pentru a se căsători cu tânărul Gabriele).

Maestru al portretizării, Verdi continuă să excelează şi în arta corală, prin personificarea populaţiei genoveze, atunci când deplânge moartea tinerei soţii a lui Boccanegra (prin coloritul unui sever *Miserere*, ca şi prin tradiţionalele exclamaţii de jale ale glasurilor de femei ce-i plâng soarta), sau când participă cu elan la drumul triumfal ce poartă în dangătele clopotelor pe noul ales către tronul din palatul Dogilor. Acestei mulţimi entuziaste i se adresează noul Doge în mono-

Scanned with OKEN Scanner

logul său din primul act, intercalând în vorbirea lui cântată şi textul unei scrisori trimise cu acest prilej de către Francesco Petrarca (1304–1374), ilustrul poet umanist italian al acelor vremi. Grăitor se alătură la apelul noului cârmuitor şi glasul cald de chemare la pace al Ameliei, fiica adoptivă a unui guelf (patricianul Grimaldi) şi iubita unui ghibelin (Gabriele Adorno).

Arta lui Verdi va vibra cu sensibilitate şi în paginile unor descrieri orchestrale, cum este cea a răsăritului de soare peste grădina familiei Grimaldi (cea care a crescut-o pe Amelia înainte de a fi fost adoptată de Fiesco şi de a fi fost recunoscută de Boccanegra drept propria sa fiică). Cu emoţie descrie Verdi frumuseţile sau întunecimile mării, aşa cum acestea apar aievea sau în amintirile fostului corsar liber şi mereu călător pe valurile ei (în finalul operei – pe cuvintele „Il mare, il mare...". Cuvântul compozitorului-arhitect se face şi el remarcat în felul în care creează unitate dramaturgiei sale muzicale prin reluarea unor idei (sau frânturi de idei) în comentariul orchestral, ca în muzica ce ilustrează suferinţa trăită de Boccanegra la pierderea tinerei sale soţii (afirmată în Prologul operei şi reapărută în gândurile lui triste din actul II), sau de intonaţiile desprinse din corul răsculaţilor (din actul II) care se insinuează în preludiul orchestral al ultimului act.

După opera *Vecerniile siciliene* (ce focaliza ambianţa politică a sudului sicilian), următoarea operă – *Simon Boccanegra* – aduce în scenă, aşadar, un tablou social-politic inspirat din istoricul ţinutului nordic. Înrudite prin vibraţia sentimentului patriotic, a temperamentului vulcanic caracteristic locuitorilor ambelor ambianţe, la care se adaugă specificul psihologic al muzicalităţii italiene, cele două opere alăturate în timp mai au în comun şi tratarea lor în maniera *grand opéra* la care compozitorul şi-a adaptat viziunea artistică, ocolind tendinţa de a impresiona prin excentricitatea unor efecte exterioare de montare sau de bravură interpretativă, caracteristice în continuare realizărilor din epoca romantismului literar şi muzical. Astfel, influenţa gustului parizian asupra compozitorului, cu rădăcini puternice în spiritualitatea peninsulei italice, se menţine la limita concesiilor posibile.

Întorcându-ne în timp la prima versiune a operei *Simon Boccanegra* (cea din 1857 rămasă doar ca valoare documentară) şi urmărind mai departe cronologia realizărilor lui Verdi din perioada ce desparte trilogia finală a capodoperelor sale (*Aida, Othello, Falstaff*) de „trilogia populară" (*Rigoletto, Trubadurul, Traviata*) vom descoperi în continuare un Verdi adaptat la cerinţele contemporaneităţii romantice, creând opere ce poartă harul inepuizabilei sale inspiraţii melodice de sursă specific italiană şi îşi conduce dramaturgia muzicală cu o impresionantă mulare pe învolburările acţiunii scenice.

Prima – va purta titlul *Bal mascat*. Libretul, de Francesco Maria Piave şi de poetul Antonio Somma, inspirat (cu mare fidelitate) din piesa *Gustav al III-lea*

[1] Trilogie care ar fi meritat, de fapt, o altă titulatură, cum ar fi de exemplu cea de „trilogie a primelor capodopere" – Rigoletto, Trubadurul, Traviata.

Scanned with OKEN Scanner

de Eugène Scribe, al cărei subiect dramatic – cel al morţii regelui Suediei, asasinat în anul 1792 în sala unui bal – atrăsese cu ani în urmă şi pe Auber, ca şi pe unul dintre contemporanii săi italieni – Saverio Mercadante[1] – fără ca succesul operelor lor să se fi putut menţine în timp. În schimb, opera creată doar în trei luni, cu mare entuziasm, de către cei doi libretişti şi Verdi a intrat imediat în repertoriul teatrelor muzicale de pretutindeni şi se reprezintă până în zilele noastre. Premiera programată iniţial la Teatrul San Carlo din Napoli a fost împiedicată din cauza unei cenzuri speriate de recentul atentat încercat de un fanatic (la 14 ianuarie 1858) asupra lui Napoleon al III-lea, împărat al Franţei între anii 1852–1870. Verdi a refuzat să facă unele modificări absurde solicitate de cenzură pentru a se putea înlătura o posibilă analogie între subiectul operei sale şi recentul atentat, ceea ce a condus la interzicerea reprezentării ei. Au urmat cereri de despăgubiri – refuzate categoric de compozitor –, a urmat chiar şi un proces cu perspectiva unei arestări, ameninţare ce nu a reuşit să anihileze binecunoscuta fermitate a compozitorului, în schimb a reuşit să întărească dragostea şi admiraţia patrioţilor italieni pentru el. Întâmpinat pretutindeni cu „*Viva Verdi*“, numele său ajunge curând să fie scris pe pereţii clădirilor din Napoli, devenind un adevărat cifru de exprimare al dorinţei de eliberare şi de unificare a întregului popor italian: *Vittorio Emmanuelle re d' Italia* (*V.E.R.D.I.*). Sub această clocotitoare ameninţare a unei revolte ce s-ar fi putut întinde peste pământul peninsular, procesul s-a încheiat, cu condiţia ca Verdi să părăsească oraşul în fierbere – o soluţie salvatoare pentru libertatea artistului dârz. Acest patriotism napolitan i-a permis compozitorului să asiste la premiera operei *Bal mascat* de la Roma (de data aceasta pe scena Teatrului Apollo, (peste trecerea unui an, şi în urma unor concesii ce au reuşit să nu aducă transformări importante în desfăşurarea subiectului şi a creaţiei muzicale (cum ar fi, de exemplu, cea de a-i fi mutat acţiunea în timp – cu un secol în urmă – şi loc – în America, la Boston).

Opera are – aşa cum a avut şi în versiunea reprezentată în premiera de la Roma din 1859 – trei acte (primul şi ultimul desfăşurându-se în două tablouri). În primul act apar toate personajele piesei lui Scribe ale căror sentimente sunt anunţate de muzica uverturii simfonice prin prima ei temă lirică – ecoul iubirii contelui Riccardo[2] (guvernatorul provinciei Boston) pentru Amelia, soţia devotatului său secretar Renato. Devotament va dovedi şi pajul Oscar (ilustrat prin voce de soprană în cursul acţiunii), împlinind buchetul personajelor conduse de puritate sufletească. Adversarii contelui (Samuel şi Tom, ambii cu voci de bas, contrastante cu cea de tenor a contelui sau cu cea de bariton a lui Renato), înrolaţi şi ei în suita guvernatorului, sunt anunţaţi în muzica uverturii printr-o temă rigidă („staccato-tema“), ce va face legătura cu acţiunea scenică, ilustrată

[1] Saverio Mercadante (1795-1870), autor a 60 de opere, de muzică religioasă, de fantezii simfonice (Omagiu lui Rossini, Omagiu lui Bellini etc.), cu activitate didactică la Conservatorul din Napoli.

[2] În textul original Gustav al III-lea al Suediei.

Scanned with OKEN Scanner

de un cor al slujbaşilor de la curte, ce aşteaptă apariţia guvernatorului lor. Reluarea îmbinată a celor două teme expuse în uvertura simfonică reuşeşte să ilustreze cu claritate şi pe plan coral vrajba existentă în rândul suitei de nobili şi a slujbaşilor de la Curte. În fruntea preocupărilor lor este organizarea unui bal mascat şi pajul Oscar prezintă contelui Riccardo lista invitaţilor la această festivitate. În rândul lor figurează şi numele Ameliei pe care o iubeşte în taină, sentiment cântat de el într-o arie lirică tipic verdiană, dar împotriva căruia încearcă să lupte cu înverşunare. Legătura între cele două tablouri ale primului act va fi făcută prin trei intervenţii: mai întâi cea a lui Renato, care îi anunţă speriat existenţa unui complot împotriva vieţii lui (printr-o arie ce contribuie la caracterizarea poziţiei sale de devotat slujitor în acţiunea operei). Vestea nu tulbură pe cel ameninţat, dominat de fericirea de a o putea revedea în curând pe fiinţa iubită (stare evocată de tema dragostei lui, expusă în muzica uverturii). Va urma audienţa judecătorului din ţinutul Boston, care va solicita guvernatorului exilarea unei prezicătoare (Ulrica) cu mare faimă în ţinutul condus de el, ce se face vinovată de practica magiei. În sfârşit, intervine şi pledoaria pajului Oscar în favoarea ursitoarei, ca una ce ajută pe cei în suferinţă dându-le sfaturi salvatoare, veste ce-i sugerează lui Riccardo ideea de a o consulta pentru a-şi câştiga liniştea.

Cel de-al doilea tablou al primului act se petrece în coliba prezicătoarei, care invocă spiritele – cu glas grav de altistă – să prezică viitorul celor veniţi să-l afle. Guvernatorul Riccardo, îmbrăcat în haine de pescar, va trebui să-şi aştepte rândul. Primul venit este un marinar (Silvano), căruia Ulrica îi prezice rang înalt şi bogăţie, ceea ce dă guvernatorului mascat ideea de a-i strecura în buzunar o pungă plină cu galbeni şi o învestire în grad de ofiţer, fapt descoperit în faţa celor ce-şi aşteaptă rândul şi conduce la surprindere generală şi la sporirea încrederii în viziunile prezicătoarei. Persoana ce a urmat marinarului Silvano a fost însăşi Amelia, adusă de dorinţa ei fierbinte de a se elibera de dragostea pentru Riccardo, ce începuse să mijească obsedant în sufletul ei curat. Ea cere să nu asiste nimeni la consultaţia solicitată, dar Riccardo are timpul să se ascundă după o perdea atârnată în colibă şi să asculte mărturisirea ei, ca şi soluţia dată de ursitoare împotriva acestui sentiment ameninţător de nefericire. Este vorba de o plantă magică ce trebuie culeasă de pe coama dealului din imediata apropiere a oraşului (dealul spânzuraţilor) dar numai la miezul nopţii. Soluţia nu era uşoară şi începe a îngrijora pe Riccardo, care hotărăşte să o însoţească în taină, pentru a o putea ocroti la nevoie. Venindu-i, în sfârşit, rândul, el va afla de la prezicătoare că va muri în curând răpus de un prieten şi primeşte sfatul de a se păzi de cel ce-i va strânge primul mâna. Cei doi complotişti, veniţi şi ei în suita guvernatorului şi auzind prezicerea se vor feri din calea sa, în schimb apare Renato. El îşi va saluta prietenul ameninţat cu o strângere de mână, gest care-l va convinge pe guvernator de absurditatea prezicerii făcută de Ulrica. Sfârşitul acestui act îl aduce în scenă pe marinarul Silvano, care aflând între timp cine fusese binefăcătorul său, vine în întâmpinarea lui înconjurat de o mulţime de oameni pentru a-i preamări generozitatea.

Scanned with OKEN Scanner

Actul al doilea, preludiat de o muzică orchestrală agitată, pregăteşte întunecimea scenei de pe „dealul spânzuraţilor", unde Amelia ajunge în căutarea ierburilor salvatoare. Monologul şi lirismul ariei ce urmează este curând întrerupt de apariţia lui Riccardo, care a urmărit-o pentru a o putea apăra, dar nu şi de a fi putut rezista imboldului de a-i mărturisi vechea lui dragoste pentru ea. Scena îmbrăţişării lor în ambianţa sumbră a locului este impresionantă. Soarta face însă ca Renato – alarmat de hotărârea conspiratorilor de a urmări şi a ucide în acest loc îndepărtat pe cel ce le era conducător – să alerge către el spre a-l preveni de ameninţarea adversarilor lor. Învăluită de un şal, Amelia trăieşte o dublă spaimă – cea de a nu fi descoperită de soţul ei şi cea de a nu fi ucis contele Riccardo. La insistenţele femeii iubite şi ale devotatului său secretar (stare ce prilejuieşte lui Verdi realizarea unui nou izbutit *terţet*), guvernatorul va primi să poarte mantaua subalternului său pentru a se refugia ascuns în întunecimea pădurii, după ce i-a încredinţat iubita mascată pentru a o conduce în oraş, fără a încerca să-i afle identitatea. Adversarii conspiratori reuşesc să-i ajungă, convinşi că-şi vor putea înfăptui planul lor criminal, dar vor fi dezamăgiţi de prezenţa lui Renato în locul victimei pe care o urmăreau. În încercarea de a-şi apăra soţul, Amelia îşi va dezvălui chipul, spre marea uimire a celui ameninţat, ca şi a celor doi atacatori, care îi iau în derâdere pe cei doi soţi pentru a-şi fi dat întâlnire într-un loc îndepărtat de căminul lor.

Acţiunea ultimului act începe în cabinetul de lucru al lui Renato, unde îşi pregăteşte planul de răzbunare împotriva soţiei lui şi a celui pe care îl crezuse prieten şi-l slujise cu credinţă. Amelia încearcă să-l convingă de nevinovăţia ei şi de a-i permite să-şi îmbrăţişeze fiul înainte de moarte. Renato decide s-o lase în viaţă, dar cheamă conspiratorii, aliindu-se cu ei pentru a-l asasina pe guvernator. Alianţa lor (ilustrată printr-un nou terţet) hotărăşte ca alegerea celui ce urmează să asasineze pe contele-guvernator să se facă prin tragere la sorţi, atribuţie pe care Renato – nu fără cinism răzbunător – o încredinţează soţiei sale. Ea se supune şi alege unul dintre cele trei bilete amestecate într-o cupă, urmând a fi martora satisfacţiei trăită de soţul ei atunci când află că el este cel ales de soartă să-şi ucidă adversarul trădător. Dimpotrivă, Riccardo – în dorinţa lui de a-şi asigura prietenul de nevinovăţia soţiei sale – decisese între timp numirea lui într-un post de prestigiu din îndepărtata Anglie, dispunând plecarea lui şi a familiei sale pentru ziua ce urma balului mascat organizat pentru acea seară. În sfârşit, el va deschide mult aşteptata festivitate de la palat (ultimul tablou al operei) şi în timp ce se gândea la durerosul rămas-bun de la victima iubirii sale atunci când o va recunoaşte sub masca şi costumul ales, conspiratorii se bucură de prilejul oferit de soartă pentru a-şi fi putut pune liniştiţi planul în aplicare, în costume ce puteau fi cu greu recunoscute. Şi pajul Oscar – unul dintre primele roluri cu nuanţă comică în acţiunea unei opere create de Verdi – se bucură sincer de seara de bal, unde va avea prilejul „să admire femei frumoase şi vesele". În atmosfera antrenantă, cu coruri şi dansuri, el îi întâmpină pe primii oaspeţi printre care se află însuşi Renato, care speră să afle de la tânărul paj costumul sub care se

Scanned with OKEN Scanner

ascunde guvernatorul. Din alt colţ al sălii de bal Amelia caută şi ea să descopere costumul celui ameninţat, pentru a-l putea convinge să părăsească neobservat sala în care urma să fie asasinat – totul pe muzica unui fermecător menuet, în ambianţa luminoasă a unui palat în care invitaţii mascaţi dansează şi se veselesc. Dar, în timp ce contele îşi ia rămas-bun de la femeia iubită, viaţa îi este răpusă de pumnalul lui Renato, asupra căruia vor năvăli oaspeţii pentru a-l îndepărta şi a-şi putea salva cârmuitorul mult preţuit de ei. Cu ultimele puteri, acesta îi asigură de nevinovăţia Ameliei, aducând mărturie a bunei lui credinţe actul de trimitere a celor doi soţi în Anglia, abia semnat. El îi roagă pe cei de faţă ca fapta conspiratorilor să fie iertată şi în timp ce făptaşul – care îi fusese nu de mult prieten – se căieşte neputincios, cortina se lasă încet peste acest tablou de bal mascat sărbătoresc, în care muzica menuetului încetase să mai cânte...

Pe textul clasic al conflictului dintre sentimentul de iubire şi cel al datoriei, autorii – scriitor şi libretişti – au realizat o autentică acţiune romantică, inspirând compozitorului o muzică de vibrantă sinceritate. Şi chiar dacă după trecerea unui secol s-a revenit la varianta iniţială a locului şi timpului acţiunii, (Suedia, în perioada asasinării regelui Gustav al III-lea), muzica a rămas credincioasă gândirii unui compozitor ce încerca să se adapteze gustului publicului vest-european al epocii, îndreptat către viziunea „grand opéra" cu efecte exterioare ce se întreceau în grandoare. Mizând pe virtuozitatea vocală ce tindea către limitele unor performanţe greu de atins, Verdi a cultivat în continuare însă şi îmbinarea dintre declamaţia cântată şi expresivitatea melodică a ariei, ca şi a unor genuri specific romantice (*balada* sau *romanţa*), ale căror forme arhitecturale – deşi detaşabile de context (pentru a putea fi prezentate ca piese de concert) rămâneau organic sudate în derularea acţiunii scenice, întreruptă deseori de momente confesive, lirice. Obsedat de realizarea unei continuităţi de acţiune veridice, Verdi nu va reuşi să se detaşeze de gândirea tradiţională a desfăşurării muzicii decât în *Falsatff*, ultima sa creaţie, un adevărat triumf al prospeţimii gândirii sale muzicale. Până atunci compozitorul italian va cultiva în continuare experienţele sale de caracterizare a personajelor în care a excelat, atât în momente solistice cât şi în cele de mici ansambluri camerale (cum sunt duetele Amelia-Riccardo din actul II şi III, terţetul şi cvintetul din tabloul al doilea al primului act), precum şi în momentele corale (care-i afirmă arta o dată cu prima scenă a operei). În această evoluţie către realizările sale din epoca finală a vieţii nu poate fi lăsată la o parte nici reuşita gândirii sale orchestrale, din ce în ce mai profundă şi grăitoare în comentariile situaţiilor scenice şi a gravităţii trăirilor sufleteşti ivite în derularea lor, precum şi a unor descrieri ce sugerează variate imagini, fie luminoase – cum este cea a palatului destinat guvernatorului – sau sărăcăcioase (coliba prezicătoarei Ulrica), fie cu înfricoşător mister („dealul spânzuraţilor") sau feerică strălucire (ca în balul mascat final). Motivele conducătoare continuă să dea sevă temelor ce poartă substanţa unui sentiment sau a unei acţiuni ameninţătoare (expuse în Uvertură), tinzând continuu către simfonizarea procesului transformator din tratarea unui ansamblu

Scanned with OKEN Scanner

orchestral învestit cu crescândă forţă expresivă în participarea ei la complexul act artistic.

În legătură cu evoluţia gândirii simfonice demonstrată de compozitorul italian ajuns la aproape cincizeci de ani, uvertura următoarei opere pe care el o va compune pentru opera din Petersburg – *Puterea destinului* – va rămâne un exemplu grăitor pentru stadiul atins de el în procesul de simfonizare a unei tematici atribuite vocilor instrumentale. Este o pagină cunoscută mai mult din prezentarea ei în repertoriul concertelor simfonice decât din cel al teatrelor muzicale, dat fiind că dramaturgia ei scenic-muzicală nu s-a impus printre izbânzile celebrului compozitor italian. Subiectul, ales din literatura spaniolă (care-i mai inspirase şi muzica operelor *Trubadurul* şi *Simon Boccanegra* de curând create) nu mai are seva lor lirică sau eroică. Dimpotrivă, întunecimea tematicii nefaste a puterii destinului (după cum anunţă însuşi titlul noii opere) conduce de data aceasta doar la răzbunare şi moarte, imprimând acţiunii monotonia unei tensiuni ce nu are alternativă nici în drama *Don Alvaro* – de scriitorul spaniol Angel de Saavedra –, şi nici în libretul lui F.M. Piave, vechiul colaborator al lui Verdi.

Totul porneşte de la prejudecăţile sociale specifice vremii (acţiunea se petrece la Sevilla în secolul al XVIII-lea), care ajung să decidă doi nobili îndrăgostiţi (Leonora şi Don Alvaro) să fugă din căminul lor părintesc în care se simţeau asupriţi (actul I). Destinul face ca ei să fie descoperiţi şi în lupta care are loc cade ucisă şi prima victimă, marchizul de Calatrava, tatăl Leonorei. Urmează (în actele II şi III) pribegia celor rămaşi în viaţă: Leonora – căutându-şi iubitul; Don Alvaro – deznădăjduit (crezând-o moartă) şi nevinovat de accidentul ce se întâmplase în încăierarea de la palatul marchizului. Lor li se adaugă Don Carlo, fratele Leonorei, care jurase să răzbune moartea tatălui său şi urmăreşte pe fugari pentru a le curma viaţa. Finalul (actul IV) îi adună pe toţi în faţa destinului implacabil: Don Carlo, rănit mortal în lupta cu adversarul său, va căuta un sprijin şi îl va găsi în preajma unei mânăstiri în care îşi aflase între timp adăpost şi Leonora. Cu ultimele puteri o va omorî şi o va vedea murind în braţele lui Don Alvaro, care se va arunca în prăpastia din preajma mânăstirii, întregind astfel planul destinului şi marea lui putere (în prima versiune a operei)[1].

Aşadar, un text melodramatic ce răspundea preferinţelor publicului parizian, entuziasmat de spectacolele de *Grand opéra*, dar care s-a dovedit a fi fost sursă mai puţin potrivită pentru un compozitor receptiv cu deosebire la gravitatea unor probleme din realitatea vieţii pe care o trăia. Subiectul dramei spaniole *Don Alvaro* a lui Saavedra, ilustrând doar aspectul nefast al suferinţelor omeneşti, i-a apărut lui Verdi limitat la întunecimea unei epoci ce a urmat nelegiuirilor din timpul Inchiziţiei, ceea ce ar putea justifica lipsa unei dramaturgii active în care excelase până atunci.

[1] Verdi va face ulterior o a doua versiune, intervenind în libret şi partitură cu unele modificări. Considerând că eroul său era nevinovat de moartea celor ce-l provocaseră cu îndârjire la luptă, îi va da puterea să trăiască mai departe, pentru a muri demn, învingând astfel soarta.

Scanned with OKEN Scanner

Împotriva acestei carenţe, muzica sa continuă să fie bogată în splendoare melodică şi să aducă chiar scântei înnoitoare. În acest sens pledează simfonismul uverturii, pornită pe tema destinului, întunecată şi necruţătoare, temă ce întretaie (sau dublează) tristeţea sau amploarea pasională a ideilor muzicale ce se vor succeda, pentru a se termina, totuşi, într-o creştere sonoră clasică ce nu este lipsită de strălucirea speranţei, aşa cum se va întâmpla în desfăşurarea celor patru acte care urmează. „Un adevărat romantism al ororilor", considera un cronicar din Petersburg, imediat după premiera operei ce a avut loc la 10 noiembrie 1862 pe scena Teatrului de Operă din vechea metropolă rusă. Cronicarul pare a nu fi surprins însă „romantismul" dragostei sau al suferinţei ce a inspirat compozitorului ariile cântate de cei doi tineri îndrăgostiţi – despărţiţi şi mereu fugari – şi nici „clasicismul" ideii de dragoste filială, cântată de Leonora, ajunsă în sfârşit în faţa unei mănăstiri în care spera să se poată odihni un timp. El trece cu vederea şi reuşita unor scene culese din viaţa simplă, de toate zilele, reflectate în pagini descriptive sau comice (cum ar fi în portretizarea călugărului Melitone, în care umorul – ce nu ocoleşte nici înjurătura – apare cu această nuanţă comic-populară pentru prima oară în creaţia lui Verdi, colorit ce va încununa genial – după douăzeci şi cinci de ani – şirul operelor lui Verdi (în opera *Falstaff*).

După câteva călătorii la Paris, la Londra, mereu însoţit de buna sa soţie Giuseppina, Verdi va ajunge şi în Spania, invitat de Teatrul de Operă din Madrid, pentru a asista la prezentarea operei *Puterea destinului*. Era la începutul anului 1863, în a cărui toamnă urma să împlinească cincizeci de ani.

Spiritualitatea spaniolă, cu istoricul ei atât de bogat în evenimente ce au lăsat urme în splendorile oraşelor pe care soţii Verdi le-au vizitat pe întinsul iberic, va fi o nouă sursă de inspiraţie pentru compozitorul italian, de data aceasta (deşi în aceeaşi manieră *grand opéra*) de o deosebită valoare. Este vorba de *Don Carlos*, creaţia ce a întins o adevărată punte către ultimele opere ale ilustrului compozitor ce părea a-şi fi pierdut între timp din elanurile creatoare afirmate în *Rigoletto, Trubadurul* sau *Traviata*.

„Această operă se naşte în mijlocul focului – scria Verdi la începutul verii anului 1866. Ea va fi – continua el să noteze – ori mai frumoasă decât altele, ori înfiorătoare"... Despre ce foc era vorbă? Despre războiul ce izbucnise între Austria şi Prusia, când patrioţii italieni s-au aliat prusacilor şi ţinutul Lombardiei a fost din nou martorul unor lupte încrâncenate. Verdi revenise la Sant' Agatha, reuşind să reziste ameninţării unei noi invazii austriece, mereu cufundat în lucrul său la noua operă. Mai gravă i se părea dominaţia puterii de la Roma şi conflictul existent între statul papal şi avântul patrioţilor italieni ce erau aproape de împlinirea aspiraţiei lor de a putea desăvârşi unificarea Italiei. Din acest ideal nu mai lipseau decât supuşii Romei şi ai Veneţiei (ultimii intrând totuşi în Italia unită imediat după sfârşitul războiului austro-prusac). Lupta dintre biserică şi stat a stimulat fantezia compozitorului de la Sant' Agatha, care nu uitase urmele pe care Inchiziţia le lăsase în mentalitatea supuşilor spanioli. S-a întâmplat ca

Scanned with OKEN Scanner

Verdi să fie fascinat şi de piesa *Don Carlos* scrisă de Schiller către sfârşitul secolului al XVIII-lea (în 1787) în care scriitorul german zugrăvea „odioasele fapte ale Inchiziţiei" şi felul în care „fusese batjocorită omenirea" în timpul dominaţiei ei, aşa cum au rămas înscrise intenţiile sale în corespondenţa purtată de el înainte de a fi început lucrul la această cutremurătoare dramă a romantismului literar.

Verdi va păstra neschimbat titlul piesei lui Schiller şi va primi să compună noua sa lucrare pentru Opera Mare din Paris pe un libret semnat de François Joseph Méry şi Camille du Locle, care s-a dovedit a fi fost corespunzător cu avânturile revoluţionare şi umanitariste ce i-au caracterizat permanent realizările. Dar Verdi a simţit nevoia să se adauge un prolog la textul noilor săi libretişti, în cuprinsul căruia să se redea prima întâlnire dintre Don Carlos (infantele Spaniei) şi prinţesa franceză Elisabeta de Valois, întâlnire ce a avut loc în Franţa, în pădurea Fointainebleau (episod ce lipseşte în drama lui Schiller), pentru a se justifica, astfel, înfiripareа dragostei dintre cei doi tineri şi a se înţelege înălţimea gestului de abnegaţie al tinerei principese. Acest episod introductiv – iniţial gândit ca prolog la acţiunea scenică – va deveni prim act al operei lui Verdi. De altfel, peste aproape două decenii compozitorul va reveni asupra acestei creaţii, făcându-i unele modificări în fond şi formă, în sensul prescurtării ei la patru acte (prin suprimarea prologului amintit, ca şi a baletului ce deschidea acţiunea celui de al treilea act al operei). În schimb, Verdi îşi va permite să adauge de-a lungul partiturii câteva pagini poetic-muzicale de o rară frumuseţe. Se pare că această nouă versiune a operei *Don Carlos* a avut în vedere nu numai echilibrul structurii ei, ci şi un plus de culoare pe plan interpretativ (intenţie ce nu a însemnat o concesie făcută cântăreţilor vremii, – aşa cum se obişnuia în perioada de glorie a „operei mari" – ci a ilustrat dorinţa compozitorului de a adânci şi prelungi expresivitatea muzicală a unor momente din acţiunea scenică, pagini ocolite de el la început doar pentru a-şi fi putut permite integrarea minunatului prolog în cadrele tradiţionale ale genului. Publicul şi cronicarii vremii îl vor ajuta la soluţionarea opţiunii sale pentru una dintre cele două versiuni, solicitându-i atât participarea prologului la desfăşurarea operei, cât şi păstrarea episoadelor ulterior adăugate de el, modificare ce a condus la apariţia celei de a treia versiuni, în care se revenea la vechea formă (pe cinci acte). Totuşi, unele montări din Germania vor menţine şi reprezentarea versiunii a doua pentru a se conforma, astfel, textului existent în drama lui Schiller (lipsit de preludierea imaginată de Verdi pentru libretul operei sale). Acolo, pe un fond orchestral ce evoca o scenă de vânătoare (sonoritate venită din spatele scenei) s-au rătăcit paşii lui Don Carlos (fiu al lui Filip al II-lea, regele Spaniei şi al Ţărilor de Jos, nepot al împăratului Carol Cvintul). El ajunsese în Franţa pentru a o cunoaşte pe prinţesa Elisabeta în vederea unei alianţe prin căsătorie, ce ar fi putut asigura o pace stabilă între cele două popoare. Prinţesa apare însoţită de un paj, pentru a putea afla de cine îi este sortit să-şi alăture viaţa. Fermecat de frumuseţea ei (evocată de muzica unei romanţe intonată de tânărul infante al Spaniei) el nu va

Scanned with OKEN Scanner

putea răspunde la întrebarea ei în legătură cu viitorul logodnic decât dăruindu-i un medalion cu chipul lui, pentru a-l recunoaşte şi a-i primi dragostea. Este momentul în care tonul rece, în stil recitativ, acompaniat de un comentariu orchestral agitat, corespunzător unei stări sufleteşti ce indică îngrijorare pentru viitorul ce-o aşteaptă, alunecă într-un val melodic înduioşător, ilustrând încântarea tinerei prinţese la vederea chipului din medalion. Lirismului înfiripat în vocile orchestrei se vor alătura glasurile celor doi tineri într-un duet de dragoste a cărui temă va reveni deseori în dramaturgia muzicală („tema iubirii" – cum o vor denumi ulterior comentatorii operei). Dar iluzia fericirii ce li se pare a le fi fost hărăzită nu va dura multă vreme, pentru că în curând apare contele de Lerma, care va aduce ştirea oficială că regele Franţei a hotărât ca prinţesa să fie soţia regelui Filip al II-lea, tatăl lui Don Carlos – ca singură cale ce putea asigura o pace durabilă şi binecuvântată între Spania şi Franţa. Din acest moment va interveni o categorică transformare în derularea scenică şi muzicală. Luminozitatea lirică a speranţei în fericire a tinerilor îndrăgostiţi se estompează, făcând loc unei fericiri generale ce răsună de departe în glasul poporului pus la curent cu vestea unei posibile stări de pace între ei şi vecinii de la sud, ceea ce ar putea aduce în sfârşit linişte în casele lor pustiite. Vestea oficială adusă de contele de Lerma dădea însă dreptul Elisabetei să hotărască fără nici o constrângere răspunsul la propunerea celor doi monarhi. Împărţită între sentimentul de dragoste – necunoscut de ea până atunci – şi cel transmis de jubilaţia corului de pace cântat de mulţimea adunată la marginea pădurii, lupta interioară a tinerei principese va lua sfârşit doar atunci când va reuşi să ia decizia dureroasă de a-şi sacrifica iluziile de fericire pentru binele ţării.

Se poate deduce importanţa acestui episod introductiv, atât ca suport pentru înţelegerea acţiunii ce urmează, cât şi ca element de legătură în ansamblul dramaturgic al operei, la a cărei unitate contribuie prin prezenţa unei teme ce se desprinde din duetul de dragoste al celor doi tineri şi cucereşte rol de temă conducătoare în desfăşurarea ulterioară a muzicii. Bogat în situaţii şi stări sufleteşti, acest prolog poetic-muzical (descriptiv, liric, derutant şi – în final – înălţător prin pilda sacrificiului) deschide dramatica desfăşurare a dramei lui Schiller. Pe fondul unor texte bisericeşti cântate de călugării de la mănăstirea San Jéronimo de Yuste – texte ce amintesc cât de trecătoare este viaţa –, Don Carlos decide să se călugărească (primul tablou al actului II). Gândurile sale vor fi reflectate în acompaniamentul orchestral nostalgic (prin „tema iubirii" din epilog, devenită „tema amintirii"). Din gândurile sale deprimate îl va salva prezenţa Marchizului de Posa (Rodrigo, prietenul său), căruia îi va povesti motivul hotărârii de a se izola de lumea palatului în care tatăl său – regele Filip al II-lea – trăia fericirea la care aspirase el. Rodrigo îi propune însă să-şi schimbe hotărârea şi să-l însoţească în Flandra, unde vor avea prilejul să lupte pentru eliberarea acelui ţinut cu credincioşi protestanţi, asupriţi în mod crâncen de spaniolii catolici. Este momentul în care Verdi creează un nou duet, de data aceasta un adevărat imn al libertăţii, cântat de cei doi nobili spanioli (tenor şi bariton).

Scanned with OKEN Scanner

În tabloul al doilea din acelaşi act, petrecut în piaţa din faţa mănăstirii, vor interveni personajele feminine – Elisabeta, tânăra regină a Spaniei şi prinţesa Eboli, prima ei doamnă de companie. Rodrigo are prilejul s-o roage pe buna regină a interveni pe lângă soţul ei să fie de acord ca Don Carlos să-l însoţească în misiunea pe care el o are de a lupta în Flandra. Vor urma pe rând întrevederi între rege şi regină, între rege şi Rodrigo, ultimul fiind pus la curent de către monarh cu obsedanta lui bănuială că între fiul său şi noua lui soţie ar exista o atracţie îngrijorătoare, situaţie prin care angrenarea lui Don Carlos în luptele din Flandra ar fi binevenită.

După contrastul existent între rigiditatea ambianţei bisericeşti (cu întunecimea textelor gregoriene faţă de gândurile lui Don Carlos) pe de o parte, şi luminozitatea oferită de decorul pieţei, în care mulţimea se perindă în jurul celor ce le hotărăsc destinul, pe de altă parte, cel de-al treilea act al operei se petrece în grădina palatului regal, unde are loc o serată fastuoasă, cu invitaţi ce poartă măşti, la a căror umbră fiecare se putea distra în voie, după obiceiul timpului. O scurtă uvertură orchestrală şi un cor ce răsună în spatele scenei (acompaniat numai de castagnete), precede întâlnirea dintre Elisabeta şi prinţesa Eboli, îndrăgostită şi ea de Don Carlos. Ei îi va da regina mantia, bijuteriile şi masca sa, rugând-o să-i înlocuiască un timp prezenţa. Eboli va profita de această ocazie pentru a trimite printr-un paj un bilet de chemare lui Don Carlos (în numele reginei), cale ce urma să o lămurească dacă îi este sau nu rivală. Însoţit de tristeţea evocată în orchestră de tema devenită „a amintirii", Don Carlos apare şi convins că se adresează celei pe care o iubea, îi mărturiseşte dragostea şi nefericirea lui, în timp ce în orchestră răsună din nou, ca un ecou, tema ce amintea prima lor întâlnire din pădurea Fontainebleau. Crezând ca pasionatele cuvinte îi sunt adresate ei, prinţesa Eboli îşi scoate fericită masca, moment în care tânărul infante îşi dă seama că a trădat iubirea lui pentru regină. Apare însă Rodrigo şi cu un prim impuls necontrolat vrea să o omoare pe cea care jură că se va răzbuna, scenă ce oferă compozitorului prilejul de a compune muzica unui terţet dramatic ce rămâne o nouă mărturie a talentului său de a portretiza personajele în ansambluri restrânse, fiecare manifestându-şi sentimentul şi temperamentul pe o cale muzical-dramatică proprie. Descumpănit de ceea ce ar putea surveni în urma acestei grave întâmplări, Rodrigo îi cere lui Don Carlos în păstrare documentele ce i-ar pune viaţa în pericol. Într-adevăr, pericolul la care este expus însuşi fiul regelui în lupta nedeclarată dintre monarh şi Inchiziţie va fi confirmat în următorul tablou al aceluiaşi act (al treilea). Este scena ce precede actul autodafiei[1] (al arderii pe rug a celor condamnaţi de Inchiziţie) la care mulţimea se adună în piaţa din faţa catedralei pentru a slăvi pe conducătorii lor şi a asista la supliciul celor judecaţi şi condamnaţi. Răsună mai întâi un cor impunător, prin care poporul îşi omagiază regele înconjurat de suita sa, apoi cântecul monoton

[1] Denumire dată tribunalelor instituite de puterea papală pentru a judeca şi condamna ereziile necredincioşilor. Abuzurile acestor tribunale au durat câteva secole (sec. XII – sec. XVI).

Scanned with OKEN Scanner

al unei rugăciuni intonate la unison de călugări, procesiuni ce preced ritmul marşului lugubru ce conduce paşii celor ce vor muri arşi pe rug. La acest tablou cutremurător e chemat să asiste şi un grup de delegaţi ai Flandrei, care căzând în genunchi la picioarele regelui îndrăznesc să-l implore a decide eliberarea ţării lor subjugate. Ruga lor, respinsă cu asprime de rege, va declanşa răzvrătirea eroică a infantelui, şi la gestul său de a scoate sabia din teacă, regele îl va declara trădător şi va ordona să fie dezarmat. Din toată suita lui de nobili doar Rodrigo are înţelepciunea să o facă, în timp ce în comentariul orchestral răsună cu importantă semnificaţie tema prieteniei dintre cei doi tineri luptători. Un final de act tipic pentru estetica *operei mari*, cu îmbinare între grandoarea acţiunii scenice şi sadismul spectacolului de pregătire şi aprindere a focului pe ruguri. Se impune astfel contrastul dintre absolutismul monarhului, la care se adaugă cinismul sentinţelor date de inchizitori „în numele credinţei creştine", şi măreţia jertfei de sine pentru binele celor mulţi, din comportamentul reginei Elisabeta şi al celor doi nobili spanioli, Don Carlos şi Rodrigo.

Contrastul va continua să-şi impună forţa dramatică şi în actul al patrulea, de data aceasta pe plan psihologic. Iată-l pe regele Spaniei şi al Ţărilor de Jos izolat în camera sa de lucru, aşteptând singur şi neputincios ivirea zorilor. Îl apasă lipsa de dragoste a soţiei sale („îi văd şi acum tristeţea cu care îmi privea părul alb... – îşi deapănă el gândurile, chinuit de sentimentul dragostei neîmpărtăşite. Ea nu m-a iubit niciodată"... – recunoaşte el cu un suspin ce îşi trimite ecoul în comentariul orchestrei (motivul suspinului) într-un monolog ce nu mai are nici una din urmele patetismului caracteristic tradiţionalelor arii din operele *seria* (să ne amintim celebra arie a lui Germont–tatăl din *Traviata*, pentru a ne referi doar la diferenţa ce există între modurile de exprimare a unor părinţi nefericiţi), chiar dacă în desfăşurarea muzicală a monologului regelui Filip s-ar putea întrezări urmele unei forme ce creşte dintr-un recitativ, stingându-se – după o trecătoare repriză – într-un fragment ce aminteşte trăsăturile stilizatoare ale clasicei *Coda*. De data aceasta gândurile sale întunecate alunecă pe fraze ce curg liber, fără a mai fi zăgăzuite de legi arhitecturale sau ispitite de izvorul nesecat al harului melodic rareori întâlnit ce caracteriza arta lui Verdi. „Pot eu, oare, să-mi osândesc fiul la moarte, eu, om creştin?", se va întreba tatăl cu nespusă durere când marele inchizitor îl va vizita în zori pentru a-i cere (mai bine-zis a-i impune) această înfăptuire, justificându-i baza ei creştină prin modelul dat de Dumnezeu „care pentru creştinească mântuire şi-a jertfit propriul său fiu". Apare, astfel, o adâncire a expresivităţii stilului acestui mare compozitor, fără ca aceasta să fi fost marcată de urma vreunei influenţe estetice manifestate în contemporaneitatea sa (în care se impunea din ce în ce mai mult cea a lui Wagner).

Întâlnirea dintre regele Filip şi marele inchizitor se încheie printr-un obişnuit compromis diplomatic (marele inchizitor acordând regelui absolvirea fiului său de judecata Inchiziţiei, în schimbul priorităţii asupra Marchizului de Posa (Rodrigo – luptătorul trimis în Flandra), totul pe un fond întunecat, asemănător cu dramatismul acţiunii scenice. Dar Filip va mai fi supus unei înfruntări grele,

Scanned with OKEN Scanner

cea dintre el şi Elisabeta, care apare pentru a reclama dispariţia casetei sale cu bijuterii, nebănuind că furtul fusese comis de prinţesa Eboli pentru a-l prezenta regelui ca mărturie a lipsei de fidelitate din partea soţiei sale, dat fiind că în casetă se afla chipul lui Don Carlos în medalionul dăruit la prima întâlnire cu ea de la Fointainebleau. Zadarnic va încerca Eboli şi Rodrigo să o ajute atunci când va fi insultată de rege şi acuzată de adulter. Elisabeta o va îndepărta din suita sa pe prima ei doamnă de companie, urmând să aştepte, dezamăgită, deciziile de pedeapsa ce o ameninţa.

Un al doilea tablou al acestui act se petrece în închisoarea în care a fost izolat Don Carlos. Un prim vizitator este Rodrigo, care-l linişteşte în privinţa documentelor ce-i puteau pune viaţa în pericol şi le luase el în păstrare. Dar în timp ce Don Carlos îi omagiază fapta şi prietenia, un foc de armă îi va doborî aliatul, în timp ce tatăl său (regele Filip), venit să-l elibereze şi să-i redea sabia în semn de iertare, devine martorul unei noi crime înfăptuite de Inchiziţie în numele credinţei creştine. Tunete de furtună şi glasuri (corale) de răzvrătire răzbat ameninţător în închisoare, anunţând noi arestări şi noi suplicii pentru supuşii marelui inchizitor.

În ultimul act al operei (al cincilea), petrecut în cavoul lui Carol Qvintul, Elisabeta se roagă resemnată. Ea îl aşteaptă pe Don Carlos pentru a-şi lua de la el rămas-bun pentru totdeauna. Cântul ei, acompaniat trist de orchestră, readuce tema amintirii, dând pentru prima oară – după atâta întunecime – o rază de lirism derulării muzicale. Apare Don Carlos, hotărât în taină să lupte pentru eliberarea Flandrei în numele prietenului său asasinat, dar întâlnirea dintre el şi Elisabeta va fi surprinsă de rege şi de marele inchizitor, însoţiţi de suitele lor. Faptul că este vorba de o nouă şi gravă mărturie de trădare a infantelui impune o a doua arestare, ceea ce nu mai putea ocoli judecarea în tribunalul Inchiziţiei care conducea la supliciu şi moarte Don Carlos se salvează refugiindu-se la mormântul bunicului său, unde se sinucide cu sabia abia redată de rege, în timp ce Elisabeta se prăbuşeşte fără simţire. Legenda spune că cei doi tineri au fost preluaţi şi purtaţi în nefiinţă de spiritul drept al lui Carol Qvintul, tatăl regelui Filip, cel ce devenise neputincios în faţa puterii papale.

Tematic, ne aflăm, aşadar, într-o perioadă de crâncen absolutism, cu judecăţi simulate urmate de suplicii şi moarte pe rug, epoca Inchiziţiei. Ideea centrală a dramei lui Schiller şi a operei lui Verdi dezvăluie obişnuitele trăiri omeneşti din zona luminoasă a vieţii (iubire, prietenie, lupta pentru libertate), cât mai ales din cea întunecată (rivalitatea dintre tată-fiu, gelozia, nedreptatea, cruzimea), a căror rezolvare o aflăm doar în romanticul refugiu din liniştea morţii. Doar câteva pete de lumină mijesc printre copacii din pădurea de la Fontainebleau la începutul operei, din înfiriparea lor nemairămânând decât scânteieri ale unei amintiri mereu treze („tema amintirii"). În rest, o muzică gravă la care parizienii – cuceriţi între timp de trepidanta vervă a operei *Rigoletto* sau de romanticul colorit al *Trubadurului* – nu se aşteptau. Deşi urma unei străluciri „à la Meyerbeer" nu încetase să intervină în realizarea ultimelor

Scanned with OKEN Scanner

opere verdiene (de data aceasta excelând în unele momente ale acţiunii – aşa cum este cel cu fanfare şi efecte scenice spectaculoase din tabloul autodafeului din faţa catedralei), spectatorii francezi au fost surprinşi de monotonia unei acţiuni dominate de introspecţie şi de o cursivitate muzicală ce nu mai permitea reliefuri cantabile (arii) sau teatrale (scene de gen, balete). Monologul regelui Filip din actul al patrulea – deşi pe o desfăşurare oarecum asemănătoare aceleia a unei arii (introdusă pe stil recitativ, continuată apoi fluent-confesiv şi terminată pe un episod ce nu era străin atributelor reprizei sau *Codei* din clasica formă tripartită a ariei – nu emoţionează asemenea modelelor de arii din nemuritoarea *Traviata*. Dar în pofida unor impresii superficiale ale publicului meloman din acea vreme, opera *Don Carlos* marchează un moment de glorie din evoluţia gândirii acestui compozitor italian, trecut acum de cincizeci de ani, care îndrăzneşte să sfideze tradiţia, concepându-şi muzica într-o manieră de eliberare a frazelor din vechile lor articulaţii. Verdi reuşeşte să surprindă tragedia singurătăţii pe care o trăieşte regele Spaniei – ameninţat mereu de trădare. Asemenea însingurare, izvorâtă din neîncredere şi din constrângeri de ordin religios dictează compozitorului o nouă cale de destăinuire muzicală, cale ce ocoleşte frumosul melodic sau clasica construcţie arhitecturală pentru a putea transmite convingător intervenţia unei anumite stări emoţionale. Există comentatori francezi care au asemănat dramatismul acestui monolog cu cel al lui Boris Godunov din capodopera lui Musorgski, în sensul unui mare merit creator pe plan stilistic[1], dar în ceea ce priveşte istoricul operei italiene, acestui „Cezar" al muzicii romantice peninsulare i se datorează tendinţa de părăsire a tradiţionalelor „forme închise" în conducerea muzicii de operă. Este o cale pe care Richard Wagner făcuse paşi de o îndrăzneală neatinsă încă în istoria acestui gen, aşa cum rămâne mărturie stilul din opera sa *Tristan şi Isolda* a anului 1865.

În acest stadiu din evoluţia lui Verdi se mai poate remarca şi prezenţa unor intonaţii cu colorit spaniol în limbajul său muzical (în actul al II-lea – în corul călugărilor ce deschide muzica primului tablou –, sau în cântecul de dragoste al ducesei Eboli, acompaniat de mandolină – din tabloul următor) colorit datorat contactului cu spiritualitatea lumii iberice în recenta călătorie la Madrid şi prin alte vestite oraşe ale Spaniei.

Premiera de la Paris din 11 martie 1867 – deşi mult admirată de Rossini, care îşi trăi ultimul an din viaţă, ca şi de alţi muzicieni mai puţin conservatori – nu a însemnat un succes de sală şi de presă deosebit. Dar Verdi, stăpân pe arta pe care o slujea cu măiestrie, ajunsese cu mult deasupra unor satisfacţii de moment. Mai ales că în această vreme el încercase şi durerea de a-şi fi pierdut tatăl (în prima lună a anului 1867), ca şi pe „cel de al doilea tată" al său (Antonio Barezzi) „căruia îi datorez totul, totul" – după cum va mărturisi compozitorul în

[1] Opera *Boris Godunov* (cu premiera în 1874) va fi tratată în volumul V al acestui ciclu istoric.

corespondenţa sa din ultimele zile ale aceluiaşi an[1], imediat după ce se despărţise şi de el pentru totdeauna.

Nu va trece decât un singur an de la pierderea acestor două fiinţe dragi, „an care mi-a amintit – va scrie el – pe cel în care mi-a murit prima mea soţie" (1840) – şi Verdi va primi din partea îndepărtatului Egipt propunerea de a compune o operă ce urma să fie reprezentată pe scena Teatrului din Cairo cu prilejul inaugurării Canalului de Suez. Propunerea nu l-a entuziasmat iniţial. Obosit şi nemulţumit de ecoul pe care l-a avut în presa pariziană ultima sa realizare, Verdi ezită să dea un răspuns şi până la urmă decide să refuze. Avea aproape 60 de ani şi refugiul în munca sa de la Sant' Agatha îl atrăgea din ce în ce mai mult. În primul rând se considera dator să-şi revizuiască unele din vechile creaţii preţuite de el, apoi era dornic să mai poată medita în popasurile pe care le făcea sub pomii în floare sau sub cerul înstelat de la ferma sa. Totodată dorea să-şi regleze conturile băneşti – devenite cu mult prea mari pentru a fi risipite după moartea sa de necunoscuţi ce nu ştiau ce înseamnă lipsurile – bine cunoscute de el în copilărie – şi nici munca fără răgaz înfăptuită de el din frageda sa tinereţe. Deşi diplomaţii de la Ambasada Egiptului la Paris revin asupra propunerii făcute lui Verdi[2] – considerat cel mai renumit compozitor de opere al timpului – el nu se decide decât în momentul în care unul dintre cei doi colaboratori ai săi la creaţia libretului pentru opera *Don Carlos* – Camille de Locle, pe atunci director la Opéra Comique din Paris –, îi prezintă un scenariu scris de Auguste Mariette-Bey[3] inspirat de o veche legendă egipteană. Era în primăvara anului 1870 când Verdi se hotărăşte să primească propunerea pe care guvernul egiptean o reînnoise între timp. Împreună cu Camille de Locle – ales să scrie libretul în limba franceză – apoi cu Antonio Ghislanzoni (ce i-a dat forma definitivă în limba italiană) şi sub directa observaţie a lui Auguste Mariette-Bey, pe care l-a consultat permanent în legătură cu adevărul istoric, ideatic, coregrafic, vestimentar şi în general cu felul de viaţă al celor ce au trăit în Egiptul antic, Verdi a reuşit să creeze muzica uneia dintre cele mai frumoase opere din rândul celor compuse până atunci doar în decursul a patru luni.

Ideile care au contribuit la avântul artei romantice – cea a luptei pentru libertate şi cea a iubirii nezăgăzuite de graniţele morţii (mereu prezente în şirul celor douăzeci şi trei de opere compuse până atunci de Verdi) – vor domina şi în această nouă creaţie a sa cu acţiune petrecută de la prima la ultima pagină în ambianţă exotică.

Primul act (din cele patru pe care este structurată opera) ne poartă în două lăcaşuri monumentale din Memphis (în epoca Egiptului faraonic), pe atunci

[1] Scrisoare adresată Clarinei de Maffei (datată 30 ianuarie 1867).
[2] În cazul unui nou refuz, ar fi urmat ca ambasada egipteană să apeleze la Wagner sau la Gounod.
[3] Auguste Mariette-Bey (1821-1881) – arheolog şi egiptolog francez, fondator al Muzeului din Boulak, apoi director al Muzeului din Cairo, căruia statul egiptean i-a conferit titlul onorific de *Bey* pentru meritele sale deosebite.

Scanned with OKEN Scanner

capitală a imperiului de pe malurile Nilului. Mai întâi (primul tablou) în palatul faraonului,[1] unde se perindă personajele principale ale acţiunii, a căror conversaţie dezvăluie grava situaţie prin care trece ţara. Marele preot (Ramphis), îngrijorat de faptul că supuşii etiopieni au năvălit pe teritoriul lor sfânt, aşteaptă – împreună cu un luptător viteaz (Radames) – ca oracolul să decidă pe cel ce va conduce armatele împotriva lor, pentru ca numele lui să poată fi comunicat regelui. După plecarea lui, Radames îşi va dezvălui dorinţa de a fi el cel ales, cu speranţa că o posibilă victorie i-ar putea aduce dragostea prinţesei Aida, sclavă la palatul din Memphis (despre care nimeni nu ştia că este fiica lui Amonastro, regele etiopienilor). Este momentul care-i oferă lui Verdi prilejul de a crea o arie – romanţa „Celeste Aida" – cu rădăcini încă în marea tradiţie a operei italiene, în sensul unei independenţe a ei de contextul muzicii gândite pe convenţionala construcţie a „numerelor închise". Fără să fi renunţat la asemenea momente de destăinuiri muzicale, Verdi se înrolase în noua concepţie a unităţii şi cursivităţii dramaturgiei scenice şi muzicale (pe care o încercase cu succes în opera *Don Carlos*) –, stil curgător ce se va afirma din ce în ce mai convingător în ultimele sale opere – *Othello* şi *Falstaff*.

Visând la Aida şi la posibilitatea de a ajunge comandant de oşti, Radames este găsit de fiica regelui (Amneris), îndrăgostită de el, care – sigură fiind de dragostea lui – încearcă să-i afle sentimentele. Demersul ei va fi frânat însă de apariţia Aidei, către care se vor îndrepta privirile lui luminate de iubirea ce-i poartă. Şi în timp ce în sufletul prinţesei egiptene se insinuează bănuiala unei posibile rivalităţi între ea şi propria sclavă, trompete festive anunţă apariţia regelui înconjurat de întreaga sa suită. Ei aduc hotărârea zeiţei Isis ca Radames să fie comandantul oştilor ce vor lupta împotriva etiopienilor conduşi de regele Amonastro. Solemn, prinţesa Amneris va înmâna celui ales steagul de luptă în uralele marilor demnitari şi în timp ce întregul grup se va îndrepta către templul zeului Vulcan pentru sfinţirea drapelului şi a hotărârii zeiţei – pe fondul unui ansamblu coral impunător – Aida rămâne singură, descumpănită, deoarece oricare ar fi rezultatul luptei, ea va rămâne mai departe nefericită. S-ar ruga zeilor pentru victoria lui Radames, dar aceasta ar însemna o nouă înfrângere a patriei, ca şi o nouă sclavie pentru ea şi atâţia alţi nobili etiopieni; iar dacă zeii vor decide ca tatăl ei să fie cel victorios, doar moartea va mai putea salva dragostea pe care o poartă celui învins. Singura rugă ce poate să o mai înalţe către zei este cea de a fi îndurători.

În cel de-al doilea tablou al primului act, acţiunea se petrece în templul zeului Vulcan, unde are loc ceremonia de sfinţire a spadei de luptă pe fondul unui cor unit (al preoţilor şi preoteselor), în al cărui curs melodic intervine o învăluire stranie ce evocă lumea exotică a antichităţii.

[1] În textul operei *Aida* s-a optat pentru denumirea de „rege" în locul celei de „faraon" vechea legendă egipteană.

Scanned with OKEN Scanner

Urmează actul al doilea, a cărui acţiune se petrece în palatul prinţesei Amneris (primul tablou). Înconjurată de sclave ce încearcă să o distreze cântându-i la harpe sau dansând, ea trăieşte intens bucuria biruinţei lui Radames în lupte. Un dans zglobiu al copiilor de sclavi este întrerupt de apariţia Aidei. Prinţesa îi va îndepărta pe toţi pentru a rămâne singură cu sclava etiopiană şi a încerca să afle dacă îi este sau nu rivală. Cu acest scop ea îi comunică faptul că Radames a fost răpus în luptă, asistând cu viclenie la deznădejdea ei, pentru ca apoi, când îi dezvăluie adevărul despre victoria şi apropiata lui reîntoarcere, să primească răspuns la îndoielile avute prin fericirea pe care o manifestă sclava la picioarele ei. Dialogul şi duetul celor două tinere femei îndrăgostite de acelaşi bărbat se vor termina cu rugămintea Aidei de a fi iertată (pe cuvintele „Numi, pieta") şi cu ordinul stăpânei de a nu lipsi din suita ei la primirea armatelor învingătoare, în fruntea cărora va fi conducătorul lor victorios.

Următoarea scenă (tabloul II, din actul II) va fi impunătoarea festivitate de primire a celor întorşi din luptă, la porţile cetăţii Teba. Deşi greu de descris prin cuvinte – aşa cum se întâmplă în cazul oricărui mare eveniment artistic – încercarea de a reda grandoarea acestui final de act nu va fi uşoară. În tribunele instalate în apropierea zidurilor protectoare ale cetăţii apar pe rând regele şi suita sa, mari preoţi şi demnitari, Amneris – înconjurată de sclavele ei, printre care şi nefericita prinţesă etiopiană –, toţi în haine sărbătoreşti şi purtând podoabele rangului. Pe ritm de marş triumfător, poate cel mai cunoscut din rândul celor ce s-au compus în lunga istorie a creaţiei de operă, vor defila prin faţa lor luptătorii egipteni, înconjuraţi de grupuri de dansatori ce poartă trofeele cucerite. Urmează apoi, în uralele mulţimii, viteazul Radames, pe care regele îl salută cu recunoştinţă şi îi promite sub jurământ că orice dorinţă ar avea astăzi îi va fi îndeplinită. Este un prilej pentru Radames de a-l ruga să-i poată prezenta captivii de război, printre care se află şi Amonastro, tatăl Aidei, despre care nu se ştia că este regele Etiopiei. Recunoscut de fiica sa (căreia îi face semn să nu-i trădeze rangul), el imploră clemenţă în numele captivilor şi al regelui lor (care – improvizează el strategic – a murit în luptă. Rugămintea lui va fi respinsă de marele preot, care va cere condamnarea lor la moarte. Contând pe jurământul făcut de rege de a-i îndeplini orice dorinţă, Radames îl roagă să elibereze grupul de prizonieri etiopieni, ceea ce regele e nevoit să accepte, excepţie făcând doar Aida şi tatăl ei, reţinuţi ca zălog pentru ca neamul lor să nu le mai calce pământul. În schimbul acestei rezerve, el hotărăşte să-i dea ca recompensă pe fiica sa de soţie, ceea ce însemna de fapt a-l face moştenitorul tronului. Trei mari ansambluri corale (al poporului egiptean, al preoţilor şi al sclavilor) se îmbină cu unele intervenţii solistice într-o desfăşurare muzicală ce redă trăirile interioare ale celor şase personaje principale din acţiune: Regele, Amneris, Ramphis (marele preot) şi Radames (sărbătorindu-şi gloria), Aida şi Amonastro – plângându-şi nefericirea. Verdi creează de data aceasta o ţesătură muzicală ce urmăreşte defilarea victorioşilor şi învinşilor, apoi cinstirea lui Radames, cu o cursivitate ce conduce la o *stretta* finală, ca încununare a unui act de o impre-

Scanned with OKEN Scanner

sionantă grandoare scenică şi muzicală, fără ca aceasta să mai poarte nici una din urmele unor efecte exterioare specifice „operei mari" din modernitatea pariziană. Este un merit demn de subliniat din evoluţia unui compozitor a cărui năzuinţă către unitatea şi adevărul mesajului său artistic nu încetase să-i stimuleze invenţia creatoare.

Cel de-al treilea act al operei este preludiat de o introducere orchestrală care zugrăveşte liniştea ce învăluie malurile Nilului. Este o noapte senină şi în timp ce din templul zeiţei Isis se aud rugăciunile preoţilor, în peisajul nocturn coboară dintr-o barcă marele preot ce însoţeşte pe Amneris la templu pentru a petrece în rugăciuni o parte din noaptea ce preceda ajunul nunţii sale. Curând apare Aida, chemată în taină de Radames pentru a-i mărturisi iubirea şi a o linişti în privinţa căsătoriei lui cu Amneris. Aşteptându-şi iubitul, ea cântă cu nostalgie dorul pentru patria pierdută (aria patriei, care începe pe cuvintele „O patria mea"), dar în locul lui apare Amonastro, tatăl ei, care-i cere să afle de la Radames planurile de luptă ale armatei pe care le va conduce, deoarece etiopienii continuă să atace cu scopul de a-şi salva regele şi prizonierii luaţi în robie, precum şi pământul cucerit de egipteni. Argumentele lui ajung s-o convingă pe Aida, descumpănită de ultimele evenimente. Ea hotărăşte să-i îndeplinească dorinţa, sacrificându-şi iubirea ce părea a nu mai avea nici o speranţă de împlinire. Dar Radames, care reuşeşte în sfârşit să ajungă la întâlnirea cu ea, o asigură de faptul că în momentul în care va reveni victorios din luptă, nu-i va fi greu să-l înduplece pe rege să renunţe la răsplata promisă şi să binecuvânteze în schimb căsătoria lui cu ea. Aida ştie însă că traiul sub ameninţarea geloziei şi a răzbunării rivalei ei – fiică de rege – nu va putea fi o fericire pentru ea şi că singura salvare posibilă a iubirii lor ar fi doar un refugiu în Etiopia. Din lupta dintre datoria lui de luptător şi dragostea pentru Aida, Radames va alege fuga cu iubita lui pe valea Napata, nepăzită încă de armatele egiptene. Când Amonastro îşi părăseşte ascunzătoarea, fericit de acest nesperat succes al proiectului său, Radames îşi dă seama de gravitatea trădării lui şi încearcă să revină. Este prea târziu, pentru că planul lor de evadare fusese auzit de marele preot ce o însoţea pe Amneris la părăsirea templului şi, în timp ce Aida şi Amonastro se salvau prin fugă, Radames rămâne neînduplecat în hotărârea sa de a se preda şi a se supune judecăţii.

Ultimul act al operei este una dintre cele mai categorice mărturii ale geniului lui Verdi, acţiunea părăsind sensurile înălţătoare ale finalurilor tradiţionale şi expansivitatea sonorităţilor lor. Realizarea lui, fără model în tradiţia genului pe planul expresivităţii muzicale, este precedată de un tablou pregătitor, cel al judecăţii lui Radames de către sacerdoţii egipteni, ale căror intonaţii reci, unisonice, expun gravitatea cazului. Zadarnic va încerca nefericita Amneris – nu de mult atât de sigură pe puterea rangului ei – a-l convinge să se apere (duetul lor fiind un nou model de artă din galeria variatelor ansambluri camerale verdiene, ca momente în care fiecare dintre interpreţi – ilustrându-şi gândurile proprii – contribuie la realizarea unei exprimări polifonice de o remarcabilă

Scanned with OKEN Scanner

măiestrie); zadarnic va încerca marele preot să ceară răspuns la acuzaţia ce i se aduce (de data aceasta rostindu-şi întrebarea de trei ori, în vibraţia ameninţătoare a tobelor), Radames nu va avea răspuns în apărarea faptei sale şi nici dorinţa de a mai trăi dezonorat şi lipsit de iubirea Aidei. El va rămâne neclintit în hotărârea de a primi obişnuita condamnare la moarte pronunţată împotriva celor ce trădează, sentinţă ce va răsuna implacabil în corul sacerdoţilor, peste suspinele deznădăjduite ale prinţesei Amneris.

Ultima scenă a operei redă cuvântul iubirii, pentru că sclava îndrăgită de Radames – „celeste Aida", aşa cum o cântase el în mărturisirea făcută în primul act – reuşise să pătrundă în bolta de sub temelia templului în care trădătorul fusese condamnat să fie îngropat de viu. Şi în timp ce el rămâne împietrit, cu gândul la ea şi la fericirea ce o pierduse, este trezit de un suspin care îl readuce la realitate. Duetul despărţirii lor de viaţă şi de suferinţe („O, terra – addio") – pe o linie melodică ce îşi înalţă extazul pentru a-l coborî şi a-l înălţa din nou (peste flageoletele viorilor divizate), căutând nou sprijin prin coborâre la tonică – poate figura printre cele mai inspirate dintre melodiile ce au fost create pentru a dezvălui un profund simţământ de împlinire a dragostei. Plânsul vocalizat din împletirea glasului lor va încununa lin (*Andantino*) muzica operei, stingându-se până la *pianissimo*, în timp ce rugăciunile preoţilor din templu şi suspinele deznădăjduite ale prinţesei Amneris de pe mormântul lor fără ieşire, se mai pot încă auzi.

Privită în ansamblu, opera *Aida* prezintă unele trăsături specifice „operei mari" franceze: fast, balete, procesiuni religioase, colorit exotic, mari ansambluri corale. Dar după finalul acestei „legende în muzică" – pentru a parafraza pe primii compozitori de operă – mai poate fi vorba, oare, de o „grand opéra" în sensul dat celor mai multe dintre creaţiile ce aparţin compozitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea? Poate fi comparată aureola funebră a ultimei scene cu oricare dintre tradiţionalele finaluri de operă şi mai ales cu cele strălucitor-fastuoase ale „operei mari" franceze? Răspunsul nu poate fi afirmativ decât în sensul valoric, de *mare valoare* a consistenţei ei dramatice, a adevărului scenic şi muzical mereu sprijinit pe idei grave (ca cea a năzuinţei către libertate a unui popor asuprit sau a unei iubiri supreme, atotînvingătoare). Şi oare strălucitorul final al celui de-al doilea act poate fi pus în rândul unor opere „à grand spectacle" realizat pentru a răspunde gustului trecător al melomanilor francezi? Se poate neglija faptul că grandoarea lui aparţine unei festivităţi eroice, menite să ilustreze însemnătatea unui eveniment istoric ce este pus în contrast puternic cu starea sufletească descumpănită a eroinei şi cu suferinţa celor luaţi în captivitate, compatrioţi ai ei? Şi oare mulţimea de sclave ce o înconjoară şi distrează pe Amneris, de soldaţi luptători, de captivi sau de sacerdoţi din suita marelui preot nu au decât rolul de a impresiona prin costumaţie şi manifestări pe spectatori? Cât de mult reuşesc să contribuie ei la adevărul acţiunii – pe plan istoric, geografic şi cu deosebire pe cel epic-psihologic – poate fi demonstrat urmărind evoluţia fiecărui personaj în parte, cel mai grăitor dintre exemple fiind cel al

Scanned with OKEN Scanner

prinţesei Amneris: iubitoare – în duetele cu Radames (actul I), falsă în duetul cu Aida (primul tablou din actul II), eroică (la reîntoarcerea victorioasă a lui Radames (al doilea tablou din actul II), crudă (în înfruntările cu Aida (actul I, II, III), zdrobită de suferinţă (actul IV), portretizare redată deosebit de evocator pe plan muzical. Sub raportul complexităţii limbajului afirmat, opera *Aida* este creaţia ce pare a fi sintetizat întreg şirul de experimente din trecutul creator al compozitorului ce se apropia de şaizeci de ani. Participând cu admiraţie la căile de adâncire ale expresivităţii limbajului muzical ivite în creaţia compozitorilor din contemporaneitatea sa (cunoscute lui din reprezentaţiile admirate la Paris), Verdi a recunoscut în unele din ele aspiraţia ce l-a obsedat pe parcursul evoluţiei sale creatoare (în sensul cursivităţii, unităţii şi veridicităţii actului dramaturgic muzical), ceea ce a conferit un plus de valoare operei *Don Carlos* şi cu deosebire – după cinci-şase ani de tăcere – operei *Aida*. Influenţat de geniul lui Wagner? În măsura în care principiile teoreticianului (cunoscute deocandată de Verdi tot din timpul vizitelor sale prelungite la Paris), dădeau sevă pe plan veridic monumentalelor creaţii ale compozitorului german, s-ar putea spune că da, dar niciodată în măsura de a fi putut umbri identitatea muzicianului italian, „cel mai mare melodist al timpului" sau „l' italianissimo", cum era considerat sau declarat de către comentatorii artei sale. Chiar şi atunci când s-a inspirat din subiectele petrecute în ambianţe naţionale cu pregnante trăsături distinctive în limbajul lor muzical (cum a fost şi cel spaniol din opera *Don Carlos*[1] de curând creată, sau cel oriental din *Aida* şi cum va fi, de fapt, şi în următoarele două ultime opere – (*Othello* şi *Falstaff,* ambele inspirate de fondul literar shakespearian), Verdi nu va părăsi factorul principal al mijloacelor sale de exprimare (melodismul) în a cărui permanentă insinuare în derularea dramaturgiei muzicale vor avea relief trăsăturile specifice cantabilităţii italiene, ca şi elanurile lirice, eroice sau (cu excepţia operei *Falstaff*) întunenicimile tragice ale patosului romantic.

Referindu-ne la stilul operei *Aida*, melodistul prin excelenţă îşi afirmă în continuare harul inepuizabil, contribuind la portretizările exotice, la redarea variatelor lor stări sufleteşti, la descrierea naturii (scena Nilului) şi la specificul evenimentelor scenice (eroice, lirice sau funebre). Pasul înainte este de găsit însă în coloritul lui melodic, în al cărui curs pot fi surprinse unele intonaţii noi, orientale, ce poartă imaginaţia pe pământul Egiptului antic. Rugăciunea înălţată în templu de către marea preoteasă (în alternanţă cu corul de femei) către zeul soarelui (Ra) cu prilejul consacrării lui Radames în fruntea oştilor ce vor lupta împotriva etiopienilor din finalul primului act, este un prim exemplu edificator din tendinţa compozitorului de a-şi fi adaptat limbajul la intonaţiile muzicii locale. Efect coloristic oriental aduc şi unele unduiri melodice din introducerea orchestrală la cel de al treilea act, care pregătesc rugăciunea cântată unisonic şi

[1] Ambianţa spaniolă l-a mai inspirat pe Verdi şi în *Trubadurul*, *Vecerniile siciliene*, *Puterea destinului* sau *Simon Boccanegra*.

Scanned with OKEN Scanner

în stil antifonic (cor de preoţi – cor de preotese) în templul zeiţei Isis. Nuanţe noi intenţionale în limbajul melodic pot fi surprinse de altfel şi în afara cântărilor religioase, cum ar fi, de exemplu, în destăinuirile eroilor principali (Radames în primul act, Aida – în actul al treilea), fără a putea fi vorba încă de un stil autentic oriental în creaţia cultă europeană.

Ceea ce Verdi aduce nou în concepţia stilistică a acestei opere ţine mai puţin de variaţiile existente în structura modurilor pe care le foloseşte, cât mai ales în reuşita de a fi ajuns să realizeze una din vechile sale aspiraţii estetice, cea a fluenţei dramaturgiei muzicale. În acest sens, el ocoleşte cu succes recitativul, ca şi prezenţa vechilor „numere închise" (de sine stătătoare) uşor detaşabile din contextul muzical, excepţie făcând doar unele mărturisiri ce devin ecoul unor chinuitoare stări sufleteşti (cum este romanţa lui Radames din primul act sau – în măsură abia perceptibilă – aria cântată de Aida pe malul Nilului în aşteptarea lui Radames în actul III). Dar chiar şi atunci când ar părea că intervine un moment „de sine stătător" (cum ar fi, de exemplu, corul din finalul primului act), cuvintele din încheierea lui („întoarce-te victorios") preluate de glasul trist al Aidei creează o continuitate ingenioasă şi totodată un contrast de o mare inspiraţie între sensurile purtate de uralele făcute anterior luptătorilor, pe de o parte, şi cele rostite de captiva etiopiană ce iubeşte şi este iubită de comandantul oştilor egiptene, pe de altă parte.

Primatului melodic vocal, caracteristic în continuare pentru creaţia compozitorului italian, i se adaugă acum şi un remarcabil rafinament armonic, ca şi al scriiturii contrapunctice – cu deosebire în realizările corale sau camerale (duetele Amneris-Aida din actul al doilea, sau Aida-Radames din „scena Nilului", la care mai poate fi adăugat şi terţetul Aida-Radames-Amonastro din aceeaşi scenă a actului III). Şi nu poate fi trecută cu vederea nici participarea orchestrei la crearea climatului psihologic atât de variat în această creaţie. Pasiunea şi farmecul exotic ce îşi împletesc graiul cu elanurile eroice – manifestate paralel cu dramatismul trăit de eroină (actele I şi II) şi de captivi (actele II şi III) –, ca şi rugile simple înălţate zeilor (ce contrastează atât de subtil cu marea putere asupritoare a preoţimii asupra stăpânirii faraonice), prilejuiesc ansamblului orchestral comentarii simfonice de o remarcabilă forţă evocatoare. Ca şi în opera *Don Carlos*, în care marele inchizitor putea să-şi impună voinţa şi asupra regelui ţării, Verdi – creştinul revoltat împotriva abuzurilor făcute în numele Domnului – reuşeşte să-şi transmită mesajul său romantic împotriva denaturării adevărului divin, prin forţa unei preoţimi necruţătoare. Cu o clară viziune artistică, Verdi marchează această idee a puterii absolute de judecător ce investeşte pe marele preot (Ramphis) în gloriosul stat al faraonului încă din preludierea orchestrală făcută operei, întruchipând-o în cea de a doua temă a simfonizării ei, ca element de contrast faţă de prima temă (o evocare lirică a trăsăturilor sufleteşti ce conduc acţiunile eroinei – temă încredinţată viorilor prime). Deosebit de clară, opoziţia dintre gingăşia acestei prime încercări de portretizare făcută Aidei şi cea de a doua idee muzicală (a puterii sacerdotale,

Scanned with OKEN Scanner

expusă de violonceli, preluată şi prelucrată apoi contrapunctic de către celelalte compartimente ale grupului de coarde) anunţă cursul implacabil al dramaturgiei scenice şi muzicale către tragismul ei final. Deşi tehnica *leit-motivică* – atât de caracteristică gândirii simfonice wagneriene de maturitate – nu a pătruns în ţesătura procesului de simfonizare a derulării muzicale din această operă decât în măsura unor intenţii de sugerare a prezenţei unui personaj sau a unei idei dominante în fondul acţiunii, opoziţia temelor cu rol de simbol în derularea dramaturgiei din preludierea orchestrală (sprijinită pe concepţia bitematismului clasic şi a contrastului dintre cele două sfere ideatice), ilustrează realizarea unei intenţii de sintetizare a gândirii clasico-romantice încă din prima pagină a partiturii. La această trăsătură se mai adaugă şi opţiunea compozitorului pentru relevarea adevărului dramatic în genul operei, aşa cum acesta se reflectă în cursivitatea şi unitatea unei acţiuni ce ajunge să se sfârşească atât de deosebit faţă de obişnuitele finaluri de operă (şi cu deosebire faţă de „opera mare" franceză ce aducea pe scenă ansambluri impunătoare de interpreţi şi figuranţi peste care cortina cădea în sonorităţi grandioase). Există şi la Verdi o asemenea scenă care adună toate personajele operei (finalul actului II), la care el adaugă şi trei mari ansambluri corale, un mare corp de balet şi o fanfară, dar rolul sărbătoresc al acestui spectaculos final de act (interior în construcţia operei) este dictat de tematica ce pune faţă în faţă pe învingători şi învinşi, primii – strălucitori ca manifestări şi costumaţie, ceilalţi – în zdrenţe, biciuiţi şi marcaţi de suferinţă. Dar peste contrastul acestei confruntări dintre două armate, Verdi va impune în finalul creaţiei triumful sacerdoţilor – în frunte cu marele preot ce domină din umbră puterea faraonului şi a Curţii sale, aşa cum va demonstra sentinţa judecăţii lui neîndurătoare, conducând la deznodământul îngropării de viu a unui erou ce fusese de curând sărbătorit împărăteşte pentru faptele sale de vitejie.

Compusă iniţial pentru a răspunde unei comenzi, Verdi a reuşit să dăruiască egiptenilor o creaţie ce a ajuns să fie considerată drept opera lor naţională. La premiera ei mondială de la Cairo – la 24 decembrie 1871 – Verdi nu a participat, părându-i-se greu de străbătut Mediterana. În schimb el va dirija premiera europeană de la Milano la începutul anului următor, apoi pe cele ce au urmat la Parma, Napoli şi nu peste multă vreme pe cea de la Paris (1874), an în care va fi reprezentată şi la Berlin. Succes mare pretutindeni, cel de la Paris – cucerit mai întâi la teatrul „Operei italiene", apoi, doi ani mai târziu, şi la „Opera mare" (de data aceasta pe text tradus în limba franceză).

Verdi împlinise şaizeci de ani, devenise celebru şi bogat. În zadar aştepta publicul ce-i aplaudase operă după operă o nouă mărturie a harului său, pentru că el – aflat la Napoli pentru a participa la pregătirile de montare a operei *Aida* – începuse să-şi încerce puterile în domeniul cameral. În anul 1873 a reuşit să compună în orele de răgaz *Cvartetul în mi minor*, o lucrare ce-i ilustrează inepuizabila inspiraţie melodică şi măiestria componistică în domeniul instrumental. Mai mult decât atât, el va începe curând lucrul la o creaţie vocal-simfonică de mari proporţii – *Messa da Requiem* – a cărei poveste debutase cu ani

Scanned with OKEN Scanner

în urmă. Murise Rossini (în anul 1868) şi Verdi avusese ideea de a propune compozitorilor italieni din acel timp să strângă rândurile pentru a compune un *Requiem* menit să transmită peste vreme marea lor preţuire pentru cel plecat dintre ei. Deşi Verdi compusese partea ce-i fusese repartizată (*Libera me*) proiectul nu s-a putut realiza, şi în anul 1873, când a murit Alessandro Manzoni, Verdi a compus singur un *Requiem* omagial, lucrare ce excelează în expresivitate melodică şi ştiinţă contrapunctică. Dar peste vibraţia dramatică a muzicii şi nestăvilitul ei suflu melodic ce a impresionat de la prima audiţie din biserica San Marco de la Milano (în ziua de 22 mai 1874, când se împlinea un an de la moartea ilustrului scriitor italian), se remarcă o desprindere a compozitorului de uzanţele bisericeşti, deşi el rămăsese credincios textelor latine consacrate, ca şi construcţiei liturghiei funebre catolice. Alături de *Requiem*-ul lui Brahms – primul compozitor care a părăsit textul latin pentru ca sensurile mângâietoare ale unor noi versete culese din Biblie să poată fi înţelese de cei întristaţi veniţi la slujba funerară – *Requiem*-ul lui Verdi a făcut o răsunătoare vâlvă în lumea muzicală, prin nonconformismul şi patetismul lui răscolitor.

Vor trece mulţi ani până ce Verdi va reveni la genul care-i consacrase faima. În ceea ce priveşte apariţia altor două piese vocale pe texte de Dante – *Ave Maria* (pentru soprană şi orchestră de coarde) şi *Pater noster* (pentru cvartet vocal) datând din anul 1880, acestea sunt lucrări ce apar trecător, oglindind rarele momente de elan ale unui compozitor retras fie la Genova – în timp de iarnă – , fie la vila sa din Sant' Agatha – de-a lungul verii. Se pare că această îndelungată tăcere a fost provocată în mare parte de decepţia provocată de unii comentatori din presă, care nu conteneau să atragă atenţia asupra influenţei pe care Wagner începuse să o aibă asupra stilului său din opera *Aida*. Cu timpul însă s-a putut remarca cât de autentic italiană continua să răsune muzica „ultimei" opere verdiene şi cât de diferită era concepţia dramaturgiei ei – sprijinită în primul rând pe cantabilitate vocală – faţă de cea a ţesăturii leitmotivice vocal-simfonice din cursul „infinit" al melodiei wagneriene. Ceea ce nu poate fi contestat rămâne ca şi faptul că „muzica viitorului" pentru care pleda cuvântul scris de Wagner în lucrări teoretice, ca şi muzica din monumentalele sale creaţii începuse să cucerească atenţia şi admiraţia noilor generaţii de muzicieni italieni, ceea ce nemulţumea sensibilitatea compozitorului vârstnic ce nu încetase să întruchipeze în creaţia sa specifica spiritualitate italiană.

*
* *

Şi totuşi Verdi nu îşi spusese ultimul cuvânt în istoria operei. Revenirea sa la genul în care excelase s-a datorat întâlnirii sale cu mai tânărul Arigo Boito (1842–1918), fiu al unui sculptor italian şi al unei contese poloneze, cu o educaţie aleasă, cu talent literar şi muzical afirmat de timpuriu. Orizontul său

Scanned with OKEN Scanner

cultural s-a împlinit la Paris, unde a avut prilejul să cunoască pe Rossini, pe Verdi şi cu deosebire pe Gounod, a cărui operă *Faust* i-a cucerit admiraţia marcându-i pentru multă vreme activitatea. Curând va compune şi el o operă pe acelaşi subiect pe care a sperat să o lanseze la Milano, fără ca încercarea lui să fi obţinut succesul aşteptat. Captivat de tematică, Boito îi va reface libretul, apoi va încerca să-i creeze şi muzica, pe care o va prezenta din nou la Milano (în 1868), fără să se fi putut bucura nici de data aceasta de entuziasmul publicului. Refăcându-i din nou textul, opera lui Boito – intitulată *Mefistofele* – va cuceri în sfârşit sala Teatrului din Bologna (1875), lansându-i numele de compozitor (după o perioadă în care doar cel de talentat libretist i se făcuse cunoscut). Şi totuşi nici această ultimă versiune a operei nu va fi cea definitivă, deoarece compozitorul va fi din ce în ce mai captivat de curentul muzicii noi wagneriene[1], ceea ce îl va îndemna să modifice multe din paginile partiturii ei, ajungând să o prezinte în anul 1881 sub forma ei definitivă la Scala din Milano, spectacol ce a recompensat în sfârşit dârzenia muncii sale.

Colaborarea dintre Verdi şi Boito s-a datorat unui grup de intelectuali din Milano care cunoşteau marea admiraţie a compozitorului de la Sant' Agatha pentru creaţia lui Shakespeare. Ei erau la curent cu dificultăţile întâmpinate de el în încercările de a pune în partitură piesele ilustrului creator englez – mai ales după experienţa pe care o avusese în realizarea operei *Macbeth*, ca şi după obsedanta încercare de a fi compus muzica pentru *Regele Lear*. „Măreţia caracterelor" şi a „zguduitorului subiect" au dominat ani de-a rândul meditaţiile sale, ca şi pe cele ale colaboratorilor săi libretişti, fără să fi reuşit a termina realizarea ei vreodată, aşa cum se desprinde din corespondenţa purtată cu Antonio Somma, unul dintre libretiştii săi de atunci. Alarmaţi de tăcerea sa prelungită şi cunoscând talentul şi seriozitatea lui Boito, prietenii lui Verdi din Milano i-au propus să scrie schiţa unui scenariu pe subiectul piesei *Othello* de Shakespeare, convinşi fiind că Verdi va fi entuziasmat de perspectiva revenirii sale la vechea activitate creatoare. Deşi sceptic în privinţa posibilităţii de a reuşi să mai dea viaţă unei noi tragedii shakespeariene, Verdi a admirat scenariul prezentat de Boito, totuşi nu a fost hotărât să răspundă afirmativ în privinţa unei eventuale colaborări cu el. Încrezător în pasiunea maestrului de a compune, ca şi în propriul său talent de scriitor, Boito nu a dezarmat. El a perfectat realizarea libretului şi s-a prezentat din nou cu el la Sant' Agatha în toamna anului 1880. De data aceasta Verdi nu a mai putut rezista ispitei, şi – conştient de valoarea materialului – a primit propunerea mai tânărului său compatriot. Întâmplarea a făcut însă ca el să fi fost angrenat în acea perioadă la revizuirea operei *Simon Boccanegra* ce urma să fie reprezentată la 24 mai 1881 la Scala din Milano. Ajutat de Boito la refacerea libretului, Verdi a

[1] Arigo Boito, admirator al lui Wagner, a avut meritul de a fi tradus în limba italiană textele create de compozitor pentru operele *Rienzi* şi *Tristan şi Isolda*, cu scopul de a uşura publicului italian înţelegerea lor, contribuind şi pe această cale la propagarea „muzicii viitorului" în patria sa.

Scanned with OKEN Scanner

avut ocazia să-i cunoască şi admire limpezimea gândirii şi să accepte apoi bucuros colaborarea propusă de el.

Meritul lui Boito în realizarea definitivă a libretului pentru opera *Othello* – mereu sub supravegherea lui Verdi – a fost cel de a fi avut viziunea întregului de la început, preluând din textul shakespearian doar evenimentele ce conduceau cu claritate la desfăşurarea zguduitorului sfârşit al celor două victime ale dramei, învestindu-l pe Iago, mefistofelicul personaj din drama lui Shakespeare, cu relief deosebit. Faţă de amploarea piesei scriitorului englez, laconismul libretului lui Boito are meritul de a fi reuşit să adapteze textul la dimensiunile convenabile genului scenic muzical (vocal-simfonic) construit pe o admirabilă logică de selectare a cursului lui, proces condus de o derulare vertiginoasă mereu surprinzătoare a acţiunii, calitate ce a împrospătat entuziasmul şi inepuizabila inspiraţie a compozitorului.

După cum se ştie, la baza subiectului piesei lui Shakespeare a fost nuvela italiană *Maurul din Veneţia* de Giovanni Cintio, al cărui erou – un general veneţian – îşi ucisese soţia nevinovată în urma unui lanţ de calomnii transmise lui cu o cordială abilitate de către unul dintre ofiţerii de sub comanda lui. Şi dacă în acest argument literar scriitorul Cintio urmărise să denunţe banala ameninţare ce o prezintă gelozia, motivată sau nu, Shakespeare a înţeles să adâncească şi să dezvăluie în tragedia sa nu numai prezenţa nefastă a unui simţământ omenesc, ci mai ales demonismul distrugător al ţesăturilor de intrigi, într-o acţiune complexă ce angrenează, ca în toate piesele sale – interferarea de calităţi şi defecte ce tind toate la deznodăminte profund moralizatoare. Desigur că legile dramaturgiei specifice pieselor de teatru creează o legătură mai directă cu înţelegerea publicului şi beneficiază de atribute ce pot fi mai convingătoare faţă de cele ale operei (relaţie în care ascultătorului i se cere o relativă cunoaştere şi receptivitate muzicală). În acest mai complex proces de creaţie, deosebit de important apare rolul libretistului şi în acest sens – al suportului pe care el îl oferă creaţiei muzicale – Verdi nu mai întâlnise o colaborare atât de preţioasă şi atât de stimulatoare în întreaga sa carieră componistică. „Dacă aş fi cu treizeci de ani mai tânăr – declara el după marele succes al noii sale creaţii – aş începe chiar mâine cu entuziasm, o nouă operă, cu condiţia ca libretul să fie scris de Arigo Boito"[1].

La această viziune de arhitect al formei şi logicii de desfăşurare a unei acţiuni scenice demonstrată de Boito – la care a fost permanent activă şi prezenţa lui Verdi – se va adăuga geniul compozitorului, care şi-a stabilit relaţia cu publicul în primul rând prin profunzimea pe care a dat-o portretizărilor muzicale făcute personajelor sale şi reliefului prin care le-a marcat de fiecare dată sentimentele şi acţiunile. De fapt această valoroasă calitate a harului său componistic a contribuit în mare parte la marea sa popularitate – o popularitate nedezminţită până în zilele noastre – şi la nemurirea celor mai multe dintre ariile şi operele sale. Şi nu credem că greşim dacă atragem atenţia asupra faptului că

[1] F. Toye, *Giuseppe Verdi – His life and works*, Londra, 1931, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

în această privinţă – a caracterizărilor muzicale făcute eroilor săi – cele din tragicul subiect al operei *Othello* au depăşit tot ce se realizase până atunci în opera italiană.

Care este mesajul artistic, care sunt eroii operei şi care sunt mijloacele stilistice ce dezvăluie înălţimea acestui pisc de valoare estetică atins de compozitor la apus de viaţă şi creaţie?

Surprinde în primul rând faptul că lipseşte clasica uvertură. În schimb, primul act, petrecut într-unul din porturile insulei Cipru prezintă un episod dramatic trăit de localnici în epoca medievală (secolul al XV-lea). Este perioada în care Veneţia era o recunoscută forţă maritimă şi încerca să se împotrivească oricărei invazii străine dintre care cea a imperiului turc devenise cea mai ameninţătoare. În acea vreme marile puteri obişnuiau să-şi recruteze soldaţii din rândurile mercenarilor adunaţi din ţări străine şi Othello – viteazul conducător de oşti – făcea parte din neamul străin al maurilor. Lui îi încredinţase senatul veneţian comanda flotei ce trebuia să lupte împotriva invadatorilor turci, pe el în alesese ca soţ Desdemona (fiica unui nobil din Veneţia) urmându-l în îndepărtata insulă, pe el îl aşteptau acum – în timpul unei furtuni năprasnice – ofiţerii săi (Cassio şi Jago – căpitanul şi stegarul din armata lui), Montano (fost guvernator al Ciprului) şi Rodrigo (un nobil veneţian), amândoi trimişi de senat să afle rezultatul luptei. Alături de ei mai aşteptau şi locuitorii insulari, îngrijoraţi de soarta navei ce se zbătea să ajungă la ţărm. Aceasta este prima scenă – furtuna, aşteptarea şi acostarea navei luptătorilor care se întorceau victorioşi – aşa cum anunţă cu emoţie şi evlavie Othello, comandantul lor când ajunge pe ţărm. Mulţimea îl ovaţionează şi aprinde focul victoriei cântând sărbătoreşte („corul focului"), în timp ce Iago şi Rodrigo se sfătuiesc cum ar putea să-l îndepărteze pe sărbătorit din postul de comandant şi guvernator. Motivele lor? Diabolic – cel al lui Iago, pentru faptul că Othello îl numise pe Cassio în postul de căpitan la care râvnise el; sentimental – cel al lui Rodrigo, îndrăgostit de multă vreme de Desdemona. Când focurile aprinse de localnici se sting şi mulţimea se retrage, în scenă rămâne doar un grup restrâns de tineri – printre care Cassio, Iago şi Rodrigo – pentru a continua să sărbătorească victoria lui Othello în taverna din port. Iago îşi urzeşte în continuare planul de răzbunare, comandând mereu vin pentru a-şi ameţi partenerii de petrecere şi veselindu-i cu un cântec „de pahar". Cu iscusinţa lui diabolică el reuşeşte să-i înverşuneze în discuţii, ceea ce declanşează o încăierare între Cassio şi Rodrigo ce va degenera într-o bătaie zgomotoasă şi va trezi somnul celor din vecinătate. Apare Othello, indignat de comportamentul subalternilor săi. El îl pedepseşte pe Cassio cu degradarea din rangul la care abia îl înălţase, contribuind fără să ştie la începutul realizării planului lui Iago. În liniştea ce se lăsase între timp apare şi Desdemona, îngrijorată de soarta soţului ei. Sfârşitul primului act este de o limpezime lirică de o rară frumuseţe, prezentând profunzimea şi puritatea dragostei dintre cei doi soţi. Rămaşi singuri, îşi vor cânta pasionat fericirea de a-şi fi regăsit liniştea, într-unul din cele

Scanned with OKEN Scanner

mai frumoase duete de dragoste din vasta creaţie a ilustrului creator romantic italian.

Aşadar, acest prim act prezintă personajele şi sentimentele lor contrastante: Iago urând cu înverşunare şi urzind planuri de răzbunare împotriva celor ce-i stau în cale; Othello şi Desdemona – iubindu-se cu încredere şi pasiune, iar Cassio – nevinovata victimă prinsă în pânza de intrigi ţesută de Iago. În cel de-al doilea act – petrecut în palatul lui Othello – va începe desfăşurarea strategiei diabolice imaginate de Iago împotriva comandantului şi a soţiei sale. Un prim pas în acest sens îl va face intrigantul, consolându-l pe Cassio pentru „nedreptatea" suferită (fiind degradat de către Othello). Cu perfidă prietenie îl sfătuieşte să apeleze la Desdemona – singura ce ar putea avea influenţă asupra soţului ei – pentru a fi iertat şi pentru a reveni asupra pedepsei sale. Rămas singur, Iago îşi va dezvălui cu satisfacţie crezul său de viaţă în celebrul monolog „Credo". Ca şi cântecul său „de pahar" din primul act al operei, acest *intermezzo* satanic pare a face o nouă derobare de la principiul fluenţei dramaturgiei muzicale pentru care optase Verdi în ultimele sale opere, dacă prezenţa lui nu ar fi avut rolul de a concentra esenţa trăsăturilor demoniace din portretizarea muzicală a acestui personaj – ce joacă de fapt rolul principal în derularea vertiginoasă a acţiunii scenice. Apoi apare Othello. Neîncrezător la început în insinuările lui Iago – care încearcă să-i atragă atenţia asupra unei apropieri ce ar exista între Cassio şi Desdemona – el începe să fie bănuitor când ea îl va ruga să ierte pe tânărul său supus şi să revină asupra pedepsei date în urma încăierării ce avusese loc în taverna din port. Un prim semn de neîncredere şi gelozie din partea soţului ei – până acum iubitor – se manifestă în momentul în care Desdemona încearcă să şteargă semnele de nervozitate ivite pe fruntea lui cu o batistă colorat brodată dăruită de el în semn de dragoste. Othello îi va respinge gestul, iar batista căzută jos şi ridicată de camerista ei (Emilia, soţia lui Iago) pentru a fi redată stăpânei, va fi smulsă şi ascunsă de Iago, în speranţa de a o putea folosi ca mărturie a necinstei în ţesătura planului său de calomnie. Neliniştit, Othello cere să fie lăsat singur. El îşi va cânta descumpănirea şi golul ce începea să-şi facă loc în sufletul său (stil *arioso*). Dintr-o ascunzătoare apare Iago, căruia Othello îi cere cu autoritate dovezi în legătură cu infidelitatea soţiei lui. Pregătit pentru răspuns, el povesteşte că l-ar fi auzit pe Cassio vorbind în somn despre dragostea lui pentru Desdemona, dar tot el e de părere că poate fi vorba de fantezia unui vis. La insistenţele lui Othello, Iago pare stingherit, dar este nevoit să recunoască faptul că a văzut la Cassio o batistă viu colorată ce i-a atras atenţia şi i se pare că a aparţinut Desdemonei. Pe cât de liric şi de înduioşător a fost duetul din finalul primului act, pe atât de ameninţător va răsuna jurământul de răzbunare al lui Othello în duetul ce încheie acţiunea celui de-al doilea act, în care glasul lui Iago cucereşte accente triumfătoare.

Acţiunea actului al treilea, petrecută în sala de audienţe din palatul lui Othello, este pregătită de o preludiere orchestrală în a cărei muzică se insinuează motivul geloziei (înfiripat şi împlinit în actul precedent), care pare a anunţa con-

Scanned with OKEN Scanner

junctura ce va favoriza decăderea morală a eroului ce învinsese de curând armata imperiului turc.

O primă scenă continuă dezbaterile dintre Othello şi Iago, care – pentru a fi convingător – propune stăpânului să se ascundă în timpul unei convorbiri ce urmează să aibă loc între el şi Cassio. Apare însă Desdemona, care îşi salută cu tandreţe soţul. Cu totul neştiutoare de urzeala de intrigi ce se ţese în jurul ei, ea încearcă să se achite de promisiunea făcută tânărului Cassio de a interveni pe lângă soţul ei pentru a-l ierta şi a reveni asupra pedepsei date. Othello reuşeşte să se stăpânească, în schimb o roagă să-i lege fruntea îndurerată cu batista colorată, dăruită de el de curând în semn de dragoste. Nevinovată, ea îi mărturiseşte că a pierdut-o. Obligată de Othello să jure în genunchi că îi este credincioasă, ea o face cu seninătate, dar nu este crezută de soţul ei, care o alungă din sala de audienţe. Rămas singur, el îşi va cânta suferinţa. (O, Doamne, de ce ai lăsat să se întâmple o asemenea nenorocire?"), ce va atinge apogeul când – retras într-o ascunzătoare – va asista la convorbirea dintre Cassio şi Iago. Regizată cu perfidie (Iago referindu-se în conversaţia sa la Bianca – iubita lui Cassio – şi nu la Desdemona), răspunsurile tinerei victime vor apărea ca o confirmare a intrigii lui, culminând cu cea referitoare la batista înflorată, pe care Cassio recunoaşte că a găsit-o în camera sa. Din acel moment Othello nu mai are nici o îndoială. Dar drama lui nu se sfârşeşte încă. Semnele sărbătoreşti de trompete anunţă venirea unei corăbii ce aduce pe ambasadorul veneţian (Lodovico) pentru a preda lui Othello chemarea de a se întoarce la palatul Dogelui, în postul de guvernator fiind numit Cassio. Convins că este vorba de o nouă mărturie de perfidie din partea Desdemonei, Othello, într-un gest de revoltă pe care nu şi-l poate stăpâni, o bruschează şi ea cade la pământ în faţa întregii suite de nobili veneţieni. Şi în timp ce mulţimea din sală îşi manifestă indignarea (moment în care un mare ansamblu coral este dublat de suspinele Desdemonei), Iago este cel ce dă soluţia de restabilire a ordinii în Cipru, propunând în taină lui Othello, să-şi ucidă imediat soţia, în timp ce el va avea grijă de dispariţia lui Cassio, nou-numitul guvernator. Tulburat de avalanşa de evenimente ce-l condusese la nesăbuita sa lipsă de diplomaţie, Othello roagă mulţimea să părăsească sala de audienţe şi în timp ce Desdemona pleacă susţinută de Emilia, el cade în nesimţire, oferind lui Iago posibilitatea de a-şi demonstra satisfacţia victoriei, punându-şi piciorul pe pieptul celui leşinat. Succesul este frânat însă, de semnalele de fanfară şi de uralele ce se aud de afară, preamărind virtuţile maurului, guvernatorul lor bun şi viteaz.

Ultimul act ne poartă în camera de dormit a Desdemonei. Ea se pregăteşte de culcare ajutată de buna Emilia, confidenta ei. În tristeţea pe care o trăieşte îi apare în gând simplitatea unui cântec consolator ascultat în copilărie, „cântecul salciei", pe care încearcă să-l cânte, în timp ce Emilia pleacă pentru a o lăsa să-şi facă ruga de seară. În stil recitativ întrerupt din când în când de momente de nelinişte –, ea se roagă Sfintei Fecioare să o ajute a putea trece această noapte peste care pluteşte ameninţarea (*Ave Maria*). Pe o muzică stranie (violonceli şi con-

Scanned with OKEN Scanner

trabaşi), apare soţul ei, care o trezeşte şi o întreabă dacă şi-a făcut rugăciunea înainte de a muri. Ea se apără cu disperare şi-l asigură că e nevinovată, ceea ce „Cassio poate jura că este adevărat", spune ea, dând astfel soţului prilejul de a o informa cu cinism că nu va mai putea avea asemenea sprijin deoarece el nu mai este în viaţă. Strigătul ei deznădăjduit la vestea că a rămas lipsită de orice mărturie demnă de a o mai putea salva este interpretat de Othello ca o dovadă a unei mari suferinţe, gând ce îi dă puterea s-o sugrume. Bătăile repetate în uşă aduc în scenă pe Emilia care vesteşte că în atacul dat de Rodrigo asupra lui Cassio, ultimul a reuşit să fie învingător omorându-şi adversarul, veste ce pare a fi fost auzită şi de Desdemona (înainte de a-şi fi dat ultima suflare cu un geamăt prelung). Este clipa în care Emilia îşi dă seama că stăpâna ei a fost ucisă şi cu un strigăt de groază părăseşte camera pentru a cere ajutor. Va reveni întovărăşită de câţiva oşteni, de Cassio şi Iago, de Lodovico şi Montano, în faţa cărora Emilia va dezvălui întreaga ţesătură de intrigi urzite de soţul ei, iar Montano va mărturisi şi el că între timp Rodrigo îi spusese faptul că cel ce l-a îndemnat în repetate rânduri să-l omoare pe Cassio a fost Iago. Descoperindu-i-se nemernicia, Iago va reuşi să fugă urmărit de ostaşi, în timp ce Othello îi roagă pe toţi să părăsească iatacul soţiei sale pentru a se putea reculege. După ce o priveşte cu adoraţie şi deznădejde, rostind cuvinte ce păreau a fi răspuns unei contemplaţii stranii („... şi tu, cât eşti de palidă, de blândă, de tăcută şi frumoasă...") cuvinte ce tălmăcesc o durere interioară ce depăşeşte înţelegerea pierderii ei, maurul îşi înfige pumnalul în piept şi moare alături de nevinovata lui soţie, în timp ce în orchestră răsună dureros zguduitoarea temă a dragostei lor.

După ce *Aida* – această monumentală creaţie – i-a adus cele mai mari onoruri (printre care o coroană de aur şi argint după reprezentaţia de la Köln, o primire triumfală organizată la Paris de însuşi preşedintele republicii, ca şi gradul de ofiţer al Legiunii de Onoare ş.a.), aceeaşi realizare a sa i-a prilejuit şi mâhnirea de a fi fost considerată de către unii cronicari drept o operă compusă sub influenţa înnoirilor wagneriene. Verdi nu a răspuns acestor opinii care nu se sprijineau pe argumente muzicale, în schimb a tăcut timp de şaisprezece ani, nemaidăruind scenei nici o nouă creaţie în genul operei. Va trebui să-i apară în cale un libretist talentat care să-l pună în legătură cu Shakespeare, ilustrul scriitor ce-i trezise cele mai puternice tulburări interioare, fără ca acestea să se fi putut reflecta în muzica sa (aşa cum fusese în *Macbeth*) sau să-i fi dat curajul de a fi dus la capăt obsedanta încercare de a tălmăci gândirea scriitorului englez (din *Regele Lear*), pentru ca Verdi să revină asupra hotărârii de a fi renunţat la creaţie. Când nici unul dintre prietenii şi admiratorii săi nu mai credeau că maestrul va mai relua pana pentru a le mai dărui o surpriză, Verdi s-a angajat în munca de realizare a acestei opere – *Othello* –, ce se va dovedi a fi nu numai capodopera vieţii sale, dar şi a întregului şir de drame muzicale italiene apărute până la acel sfârşit de secol al romantismului muzical. Şi fiecare pagină pe care el a compus-o pentru această zguduitoare dramă shakespeariană demonstrează

Scanned with OKEN Scanner

că ea aparţine unui compozitor italian şi totodată unui artist ce şi-a manifestat arta într-o anumită epocă istorică (cea de la sfârşitul secolului al XIX-lea).

Ajuns la ultimul stadiu al spectaculoasei sale evoluţii (în care a creat *Othello* şi *Falstaff*, ambele inspirate din piesele lui Shakespeare şi compuse pe librete de Arigo Boito), Verdi va oferi scenei surpriza unui stil ce reprezintă sinteza trăsăturilor ce i-au caracterizat limbajul de-a lungul timpului, la care se adaugă împrospătarea lor cu atribute ce-i plasează aportul stilistic şi estetic la răscrucea dintre veacuri (XIX-XX) şi dintre epoci creatoare.

În ceea ce priveşte opera *Othello*, aceasta este creaţia ce continuă să ilustreze domeniul dramatic în care Verdi s-a menţinut de-a lungul a patru decenii[1], realizând o impresionantă contopire a substanţei ei ideatice cu muzica pe care a compus-o. Şi totuşi limbajul său nu se desparte de ceea ce a fost specific până atunci sensibilităţii sale de artist italian romantic. Vocile continuă să conducă în desfăşurarea dramaturgiei muzicale („Opera e operă şi simfonia e simfonie" – îi scria Verdi lui Arrivabene la 10 iunie 1884), fără să-şi fi dat seama că procesul de simbioză creat de el între cântul vocal şi cel al ansamblului orchestral devenise de neocolit. De fapt, asemenea proces de simbioză stilistică îşi impusese treptat puterea lui expresivă şi peste alte elemente din arsenalul mijloacelor de exprimare muzicală. Un prim exemplu îl constituie relaţia dintre tratarea vocilor, al căror curs (dominat de data aceasta de unduiri melodice cu trăsături ce oscilează între recitativ şi *arioso*) reuşeşte să dizolve vechea concepţie a formei (în a cărei construcţie puteau interveni momente de sine stătătoare ce fragmentau desfăşurarea firească a acţiunii). Desigur că asemenea detaşare de arhitectura formei tradiţionale nu însemna o ocolire a unor intervenţii ce puteau da un plus de culoare intenţiei de veridicitate din anumite scene angrenate în desfăşurarea acţiunii (aşa cum apare „cântecul de pahar" din primul act al operei, prin care Iago încearcă să antreneze petrecerea pentru a-şi ameţi conmesenii şi a reuşi, astfel, să-şi urzească uneltirile), cântec ce te poartă în ambianţa tavernelor din porturi sau a cârciumilor de pretutindeni. În slujba veridicităţii este şi „cântecul salciei" pe care îl fredonează eroina în finalul dramei, căutând să-şi găsească un suport pentru a putea întâmpina nefericirea ce o ameninţa. Întreruperile ce intervin pe parcursul lui redau cu o impresionantă fidelitate stări de zbucium interior, nimănui străine.

La profilarea noului său limbaj vocal parlando-declamatoric îl condusese pe Verdi acelaşi obsedant principiu al veridicităţii, stil ce nu elimina factorul melodic, care rămâne şi în această ultimă dramă muzicală a compozitorului italian purtătorul principal al expresivităţii muzicale. Mai mult decât atât, melodismul pare a fi câştigat în profunzime, în noblețe, ca şi în emisiunea lui – mereu învăluită de continua participare a glasurilor orchestrale la transmiterea variatelor sentimente ce prind intensităţi crescânde în derularea acţiunii, condusă cu

[1] Singura excepţie de la creaţia liric-dramatică a fost comedia muzicală *O zi de domnie* pe care Verdi a fost obligat să o compună la începutul carierei sale (în anul 1840).

Scanned with OKEN Scanner

cinism diabolic de uneltirile lui Iago. În această privinţă – a participării orchestrei la dramaturgia muzicală – Verdi îşi dovedeşte mai mult ca oricând măiestria în arta individualizării timbrurilor, ca şi în tratarea coloritului din mixtura sonorităţilor, la care se adaugă permanent limpezimea expresivă a unei metamorfozări insinuate curgător în fluenţa comentariului instrumental-orchestral. După şaisprezece ani de tăcere, asemenea soluţii par a fi fost rodul aplecării sale atente asupra partiturilor unor mari creatori, căutări pasionate reluate de el după ce trecuse de şaptezeci de ani dând sevă stilului său, fără a-i fi modificat vibraţia gândirii sale romantice. Această mereu trează identitate creatoare poate fi surprinsă atât în simplitatea clasicului *tremollo* al corzilor care – alături de arpegiile line ale harpei – par a învălui liniştea nopţii (pregătind farmecul duetului Othello-Desdemona de la sfârşitul primului act), cât şi în tulburătorul comentariu orchestral ce urmează încordării dramatice a duetului lor de la sfârşitul celui de-al treilea act. De la puritatea momentului în care Verdi solicită aportul mandolinelor şi al chitarelor pentru a da culoare locală scenei în care copiii dăruiesc flori Desdemonei, până la simplitatea tragismului final – când unduiri mângâietoare din glasurile unor instrumente de suflat (din rândul cărora se detaşează cel solistic al cornului englez) însoţesc tristeţea gândurilor ei refugiate în limpezimile trecutului („cântecul salciei") sau când viorile în registrul lor înalt îi sprijină ruga înălţată Fecioarei Maria – o rugă mereu întreruptă de spaima gândurilor – Verdi se menţine în imperativul expresivităţii, fără concesii oarbe făcute tradiţiei sau modernităţii. Fuziunea existentă între voci şi orchestră – de fapt între „trăiri" şi dramaturgia orchestrală – rămâne pe sprijin clasic (ca şi legătura compozitorului cu primatul melodic sau cel vocal), departe de dorinţa de a fi afirmat semne de emancipare de dragul modernizării. Stilul „nou" al operei *Othello* nu reprezintă altceva decât realizarea unei simbioze creatoare între sensibilitatea sa nativă şi studiul unor partituri îndrumătoare, muncă de cunoaştere ce a condus fără întrerupere întreaga evoluţie a gândirii şi măiestriei sale. Nu i-au fost străine nici căile luminate de arta aştrilor clasici, nici cele învolburate ivite în realizările contemporanilor săi romantici, din rândul cărora cele deschise de Wagner i-au părut uluitoare, toate convergând către ideea de purificare a acestei vieţi întinate de patima avuţiei sau a egocentrismului, şi aceasta printr-o redare cât mai credincioasă adevărului vieţii (în sensul reflectării lui în dramaturgia scenică şi muzicală). În acest sens, al aspiraţiei către adevărul ideatic, Verdi integrează din nou leitmotivul în dramaturgia muzicii sale, dar fără a-l angrena în ţesătura sistemului leitmotivic din desfăşurarea melodismului continuu wagnerian, ci integrându-l cu sens simbolic rememorativ, aşa cum fusese în creaţiile unor iluştri romantici (ca Berlioz sau Liszt) şi adaptându-i rolul la intensitatea nuanţelor expresive survenite în desfăşurarea acţiunii. Prezenţa acestui mijloc de a întări unitatea unei creaţii muzicale fusese folosit de Verdi şi cu patru decenii în urmă (în *Luise Miller* – 1849), aşadar înainte ca opera *Lohengrin* de Wagner să fi ajuns a fi prezentată la Bologna şi să fi deschis valul de admiraţie pentru creatorul ei în Italia, „patria operei". Se poate stabili faptul

Scanned with OKEN Scanner

că Verdi a grefat treptat pe gândirea şi simţirea sa specific italiană acest procedeu stilistic[1] ce contribuia la unitatea întregului şi îmbogăţirea expresivităţii stilistice, dar fără a fi părăsit fibrele de legătură cu tradiţia genului în care a creat şi excelat. În acest efort de continue căutări ale unor căi stilistice ce-i pot asigura veridicitatea procesului său creator se plasează şi dominaţia limbajului său declamatoric-melodic imprimat tuturor personajelor acestei opere, ca şi complexitatea gândirii armonice (uneori cu rezonanţe wagneriene), dar care au rezolvări ce nu trădează echilibrul tradiţional diatonic. Mai mult decât atât, muzicologia modernă a reuşit să descopere şi să semnaleze surprinzătoare îndrăzneli de inventivitate cromatică sau de eterofonie în scriitura unor pagini din ultimele sale partituri. Fără să nu fi fost un admirator al lui Wagner şi al cutezătoarelor sale realizări şi fără să nu se fi uimit în faţa soluţiilor sale stilistice ce aduceau prospeţimi nebănuite în limbajul ce aparţinea universului său interior (cel al sunetelor), Verdi atinge – după atâţia ani de tăcere! – culmea evoluţiei sale în ceea ce priveşte expresivitatea stilului său, rămânând el însuşi, creator al unei muzici cu rădăcini adânci în pământul italic şi în conceptul de „operă“ al acestui pământ. Ţelul muzicii sale nu a urmărit niciodată originalitatea şi nici efectele exterioare ale unor idei ce se dovedeau cu mare succes la public. Ca şi în pledoaria dramei lui Shakespeare care l-a inspirat, muzica sa nu cântă nici gloria pe care eroul a cucerit-o în luptă şi nici treptata instalare a unui banal sentiment de gelozie în sufletul său, ci urmăreşte cu intensitate emoţională crescândă condiţiile nefaste create de demonismul distrugător al unei ţesături de intrigi din jurul gândirii şi al acţiunilor eroului acestei opere, pe cât de drept, pe atât de iubitor şi de dăruit binelui semenilor săi. În acest sens generalizator al tematicii shakespeariene, ultima dramă muzicală compusă de Verdi se impune ca o demonstraţie de sinteză a unui romantism ce a pornit pe un impresionant avânt revoluţionar, pentru a ajunge la capăt de drum un act de cultură cu deznodământ profund moralizator transmis contemporanilor şi vremurilor ce vor urma pe calea unei forţe dramatic-componistice rareori atinsă până atunci.

Succesul premierei de la 9 februarie 1887 pe scena Teatrului *La Scala* din Milano a fost asemenea unei sărbători naţionale. La acest eveniment muzical la care au participat celebrităţi din lumea muzicii şi a vieţii politice europene şi transoceanice, Verdi a avut bucuria de a putea mulţumi cu recunoştinţă ovaţiilor ce i se făceau din nou în ilustra sală a teatrului milanez – cea de a doua dragoste a sa, după Sant' Agatha.

[1] Leitmotivul va fi folosit de Verdi după 1849, când se impune în *Luise Miller* şi apoi în numeroase opere ale sale (printre care *Rigoletto, Traviata, Don Carlos*), pentru a cita pe cele mai cunoscute dintre cele ce preced capodoperele finale.

Scanned with OKEN Scanner

*
* *

După alţi şase ani de tăcere şi după ce Verdi declarase în repetate rânduri că nu va mai compune, Arigo Boito îi propune din nou să colaboreze, dar compozitorul trecut de 75 de ani nu se lasă convins. Către sfârşitul toamnei anului 1890 Boito revine cu un libret inspirat din piesa *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare. Cu ani în urmă subiectul îl atrăsese şi pe Otto Nicolai, compozitor german a cărui viaţă a început şi s-a sfârşit o dată cu cea a lui Chopin (1810–1849). Cunoscut în acea vreme ca fondator al Concertelor Philarmonice din Viena şi ca dirijor al Operei Regale din Berlin în ultimii ani ai vieţii, Otto Nicolai şi-a scris numele în istoria muzicii datorită operei comice ce purta acelaşi titlu ca şi piesa ilustrului său inspirator englez (în limba germană: *Die lustigen Weiber von Windsor*), pe care a lansat-o în 1849, ultimul an al scurtei sale vieţi. Peste trei decenii Boito va culege noi amănunte referitoare la epocă şi la personajul Falstaff (în jurul căruia se desfăşoară întreaga acţiune) ca şi dintr-o altă creaţie shakespeariană, *Henric al IV-lea*, reuşind să dea un plus de culoare aventurilor ce se vor succeda vertiginos şi captivant în libretul său.

Ispita de a da măsura talentului şi a măiestriei sale şi în domeniul operei *buffa*, mai ales că libretul oferit de Arigo Boito îl încântase, devine din ce în ce mai chinuitoare pentru Verdi. Amintirea eşecului avut în tinereţe la Scala din Milano cu unica operă comică compusă de el (*O zi de domnie*) îl reţine, un timp, dar ceea ce l-a decis să dea curs propunerii admirabilului său colaborator pare a fi avut rădăcini într-o întâmplare mai veche, anume în lectura unui articol semnat de Gilbert Duprez cu mai bine de un deceniu în urmă (1879), în care acesta vorbea despre părerea lui Rossini în legătură cu neputinţa sa de a compune în genul scenic comic. Există o scrisoare pe care compozitorul a adresat-o lui Giulio Ricordi pentru a-i reproşa faptul de a fi permis să se citeze în revista lui o părere veche a lui Rossini (care murise cu un alt deceniu în urmă – în anul 1868), ceea ce însemna că îşi pierduse de mult actualitatea). „Timp de douăzeci de ani am căutat un libret comic pentru o operă – scria Verdi cu amărăciune – şi acum când l-am găsit, Dvs. influenţaţi publicul (...) să fluiere opera mea?“ Această scrisoare, datată 26 august 1879, trimite la un alt proiect al său de a fi compus o operă *buffa* (unii comentatori ai operelor lui Verdi bănuind că ar putea fi vorba de *Tartuffe* a lui Molière, cunoscut fiind faptul că subiectul a atras un timp atenţia compozitorului). Cu toate acestea documentul are o deosebită importanţă dat fiind că atestă una dintre vechile dorinţe nerealizate ale compozitorului, ca şi prezenţa unui stimulent al intenţiei sale de a fi putut contrazice vechea părere a lui Rossini, lansată public şi postum de Duprez.

Încântat de valoarea libretului – care nu mai solicita intervenţia modificărilor sale ce-i luau timp îndelungat în trecut – Verdi începe lucrul la noua sa operă, căreia îi pune titlul *Falstaff* pentru a marca cu claritate prezenţa perso-

najului principal, ca inspiraţie permanentă în şirul de farse iniţiate de „veselele neveste din Windsor". Întreg procesul de creaţie a fost intens pregătit de realizarea unui lung şir de *Fugi*, ceea ce „i-a ascuţit bine pana" (aşa cum îi învăţa mai tânărul Brahms pe elevii săi din Hamburg) şi l-a condus la verva polifonică în care a excelat în partitura acestei ultime opere pe care a compus-o. Întrebat ce scrie, sau cum merge noua sa lucrare, Verdi răspundea şăgalnic „mă amuz, mă amuz". Şi totuşi, acest „joc" al artistului vârstnic se sprijinea pe o tematică satirică serioasă, care prezenta viaţa de toate zilele, cu bucuriile şi tristeţile ei, aşa cum au trăit-o şi au pus-o în pagină literară Shakespeare şi apoi – în concepţie satiric-muzicală – Boito şi Verdi.

Cine este Falstaff? Un nobil ajuns în mizerie care îşi trăieşte sărăcia, beţia şi degradarea cu veselie şi cinism. Lăudăros, zeflemist şi imoral, el vieţuieşte bând şi mâncând fără măsură, înşelându-şi creditorii, dominând peste slujitorii săi de ocazie – pe care îi denumeşte „valeţi" (decăzuţi şi ei), totul cu o naturaleţe dată de isteţime şi de o copilărească bucurie de a-şi trăi viaţa sub înşelătoarele lui straie de nobil scăpătat. Iată-l în primul tablou al operei în „Taverna jartierei", gras, trândav, vesel, bând pe datorie şi aşteptând optimist apariţia vreunui nou creditor naiv. Câteva personaje care-l înconjoară colorează şi ele ambianţa unui han din Windsor, pe atunci (în jurul anului 1400) un orăşel de pe malurile Tamisei. Printre acestea şi doctorul Cajus, care i se plânge de cei doi slujitori ai săi (Pistol şi Bardolfo), dar gândurile lui Falstaff rămân deocamdată concentrate asupra unei soluţii „nobile" prin care „să-şi poată umple din nou punga". Soluţia nu va întârzia să-i apară, datorită distinselor doamne Alice Ford şi Meg Page, care „îl admiră" – mărturiseşte el („îmi admiră pieptul bărbătesc", spune textul) – de câte ori trece prin faţa ferestrelor lor. Ca neveste ai unor oameni onorabili şi cu stare, ele îi vor sări în ajutor, fără nici o îndoială... În acest scop, el scrie două scrisori de dragoste absolut identice şi le ordonă celor doi „valeţi" ca fiecare dintre ei să ducă celor două doamne rândurile lui. Cunoscând conţinutul scrisorilor cei doi refuză să facă un serviciu ce nu li se părea rentabil sub pretextul că – declară ei, la fel de şireţi ca şi stăpânul lor – sunt „cetăţeni de onoare". Este momentul în care Shakespeare oferă lui Verdi un dublu prilej de a-şi dezvălui măiestria ca autor de comedie muzicală, prin arta de a satiriza în muzica sa atât atitudinea celor doi hoţi şi beţivi care se pretindeau cinstiţi şi onorabili, cât şi pe cea a stăpânului lor, a cărui portretizare muzicală o reliefează cu strălucire. Pentru că după ce acest personaj îşi prezentase emfatic identitatea aristocratică, apoi elogiase băutura, mâncarea şi „pântecul său respectabil" (ca simbol al bunului său trai de nobil, ca şi al „inteligenţei" sale) şi după ce se înduioşase, cu sclipiri de sinceritate lirică în povestirea despre Alice Ford (trăind de fapt una dintre numeroasele sale iluzii neîmplinite), Verdi îi încredinţează un monolog grav, care trimite la plasticitatea unor pledoarii muzicale devenite celebre, aşa cum încredinţase şi Rossini lui Don Basilio în capodopera sa *Bărbierul din Sevilla* („aria calomniei") sau însuşi Verdi în înfiorătorul *Credo* al lui Iago (din opera *Othello*), pentru a da doar cele mai reprezentative dintre exemplele posi-

Scanned with OKEN Scanner

bile. „Ce este onoarea?“, „Ce este cinstea?“, „Ce prostie, ce glumă!“, „Poate oare cinstea să-ţi umple stomacul?“ fiecare întrebare fiind marcată prin *pizzicati* la contrabasuri, alături de nuanţa de ironie dată de cuplul clarinet-fagot, sonoritate ce contrastează hazliu cu „meditaţiile“ patetice ale solistului). De altfel contrastele pe care Verdi le creează între momentele comic-satirice şi cele lirice sau patetice prin care trece acest personaj, pe cât de decăzut pe atât de naiv-liric în unele ipostaze ale manifestărilor lui, vor fi caracteristice întregii desfăşurări scenice şi muzicale. Deocamdată, el îşi concediază slujitorii, cu autoritatea conferită de blazonul său de nobil.

Cel de-al doilea tablou al primului act – deschis cu gingăşie de o scurtă pagină orchestrală – se petrece în grădina familiei Ford, unde gazda (Alice Ford) este sub impresia unei scrisori primite de curând printr-un copilandru. Surprinsă de declaraţiile de dragoste cuprinse în ea, se amuză şi împărtăşeşte prietenelor ei (doamna Page şi doamna Quickly) aflate în trecere, despre acea misivă semnată de un nobil („Sir John Falstaff“). Dar fiecare din cele două doamne primiseră de curând o asemenea scrisoare, şi, amuzate, încep să le compare. Erau identice. Revoltate împotriva îndrăznelii şi necinstei celui ce le trimisese, cele trei prietene (împreună cu Nanetta – fiica doamnei Ford) hotărăsc să-l pedepsească pe acest cavaler îndrăzneţ şi nerespectuos printr-un şir de farse care să-i servească drept lecţie pentru tot restul vieţii (cvartet). Totul începe printr-o invitaţie la o primă întâlnire cu Alice acasă la ea, în timp ce soţul ei lipseşte. Întâmplarea face ca şi cei doi servitori (daţi afară de Falstaff) să fi uitat de onoare şi să trădeze domnului Ford intenţiile fostului lor stăpân în vederea unei recompense binevenite. Împreună cu ei, cu doctorul Cajus şi Fenton (iubitul Nanettei, a cărei mână era promisă doctorului Cajus, aşa cum dictau interesele tatălui ei) se alcătuieşte un alt grup împotriva lui Falstaff. Tabloul, gândit pe două planuri (cel al „nevestelor vesele“ şi cel al bărbaţilor) se va termina totuşi detaşat de problematica fiecăruia dintre părţile ce pornesc la lupta cu Falstaff, printr-un duet liric cântat de cei doi tineri îndrăgostiţi, contrastând semnificativ cu micimea nobilului scăpătat, cu trădarea servitorilor lui, cu impulsul de răzbunare al unui soţ ce devine gelos în urma unor zvonuri.

În cel de-al doilea act apar noi surprize, anunţate vesel de introducerea orchestrală. La hanul unde locuieşte „sir Falstaff“ apar mai întâi cei doi servitori. Ispăşiţi, ei îi cer iertare fostului stăpân, rugându-l să-i reprimească în serviciul lui. Mărinimos, Falstaff (care abia aştepta revenirea lor) este de acord. Nu va trece multă vreme şi unul dintre ei îi va anunţa vizita unei doamne învăluită de mister (de fapt doamna Quickly, ca reprezentantă a grupului de femei), care, cu umilinţă, îi aduce răspunsul doamnei Ford: flatată de cuprinsul scrisorii primite, ea îl aşteaptă în vizită în jur de ora trei, când bărbatul ei nu va fi acasă. Dar misterioasa doamnă îi mărturiseşte că mai cunoaşte pe cineva (pe doamna Page) care ar dori să-l întâlnească, dar care nu întrevede deocamdată posibilitatea de a-l putea invita. „Ştiu una de alta?“ întreabă stingherit Falstaff, recăpătându-şi însă repede încrederea în sine (după ce este asigurat că taina este de fiecare doamnă

Scanned with OKEN Scanner

păstrată cu sfinţenie). Sigur de farmecul şi inteligenţa sa trimite salutări admiratoarelor sale naive, apoi, după ce rămâne singur, îşi manifestă mândria de cuceritor strigând copilăros: „Alice este a mea!“ Din păcate el are prea puţină vreme să-şi guste victoria, pentru că i se anunţă vizita unui necunoscut (de fapt domnul Ford deghizat). Tratându-şi gazda cu o butelie de vin, apoi şi cu o pungă de bani, el sensibilizează uşor receptivitatea lui Falstaff la asemenea atenţii şi are posibilitatea de a-şi descărca sufletul; este îndrăgostit de o doamnă onorabilă, pe care nu reuşeşte să o cucerească şi suferă nespus. Acum are nevoie de un sfat din partea lui, ca unul ce este unanim recunoscut drept cavaler seducător, fiind dispus să-i ofere o recompensă generoasă. Tirada sa este presărată cu ornamente („floricele“ comice) care se vor estompa treptat, pentru că Falstaff, flatat de complimentele primite, nu poate rezista ispitei de a-i mărturisi musafirului său despre succesul pe care îl are la această frumoasă doamnă, pe care tocmai urma să o viziteze în lipsa soţului ei, „un bădăran încornorat“... Rămas singur, în timp ce Falstaff se retrăsese pentru a-şi îmbrăca hainele de sărbătoare, domnul Ford – care nu cunoştea motivul şi planul de farsă al soţiei şi prietenelor sale – îşi trăieşte revolta şi gelozia (monolog), nevoit fiind apoi să plece din han alături de rivalul său dezgustător (duet).

După acest prim tablou petrecut în hanul în care locuia Falstaff, acţiunea revine pe domeniul familiei Ford, unde cele trei prietene se întrec în inventivitate, pregătind o „petrecere“ în vederea vizitei lui Falstaff, pe care acest musafir să nu o mai poată uita. Lor li se alătură şi tânăra Nanette, care este îndurerată pentru că tatăl ei (respectabilul domn Ford) îi impune să se căsătorească cu doctorul Cajus, dar veselia „nevestelor vesele“, acompaniate zburdalnic de orchestră – îi acoperă neliniştea prin promisiunea lor fermă că o vor sprijini. La porunca doamnei Ford este adus un coş mare de rufe şi un paravan, în timp ce Meg se ascunde pentru a nu fi întâlnită de Falstaff, iar Alice cântă din lăută în aşteptarea victimei. Anunţat de doamna Quickly, Falstaff intră plin de încredere în el, îi dă o floare, apoi începe să-şi dezvăluie şuvoiul de complimente (printre care şi aluzia unei „oferte“: „Te văd împodobită cu blazonul meu“), mereu încurajat de privirile ei chemătoare, deşi cuvintele mărturiseau că nu este decât „o femeie virtuoasă“. Dar vraja întâlnirii va fi întreruptă, pentru că doamna Quickly îşi face rolul şi intră să anunţe venirea doamnei Meg Page, care cere să intre urgent, având să facă o comunicare ce nu poate fi amânată. Falstaff se ascunde repede după paravanul montat înainte de venirea lui, în timp ce Meg îşi joacă şi ea rolul, intrând ca o furtună pentru a anunţa venirea furibundă a domnului Ford, decis să-l omoare pe bărbatul care se află la soţia lui şi-i dezonorează numele. Această ameninţare (regizată cu isteţime de grupul femeilor vesele) coincide însă cu sfânta realitate, pentru că în salonul în care avea loc vizita „musafirului cu blazon“, năvăleşte Ford, în persoana căruia Falstaff recunoaşte pe necunoscutul ce îl vizitase cu puţin mai înainte la han pentru a-i cere ajutorul. Cum cercetările se îndreaptă mai întâi spre dormitor, seducătorul musafir are timpul să se ascundă în coşul de rufe, în timp ce după paravan se refugiază tinerii

Scanned with OKEN Scanner

îndrăgostiţi, Nanette şi Fenton, părăsindu-şi fiecare dintre ei „tabăra“ de luptă. Dar zgomotul şoaptelor lor de iubire şi al unui sărut atrag atenţia lui Ford, care – convins că acolo se ascunde Falstaff – caută victorios după paravan, unde îşi găseşte fiica în braţele lui Fenton, tânărul ce stătea în calea planurilor lui matrimoniale. Va urma un nou val de căutări, timp ce dă prilejul soţiei de a ordona slujitorilor să arunce coşul cu rufe (în care se afla Falstaff) pe fereastră, în apele Tamisei.

În actul final (al treilea), acţiunea primului tablou se va petrece din nou pe „terenul“ lui Falstaff – ca şi în primul act – dar de data aceasta în grădina din faţa hanului. O scurtă pagină orchestrală anunţa grav şi şoptit starea de tristeţe (*pianissimo*), de umilinţă şi revoltă (*crescendo*) în care se află eroul operei, până acum atât de mândru de blazonul şi calităţile lui. În monologul său se succed unul după altul gânduri de dezamăgire: „Ce moarte cumplită să te îneci!..., Ce lume rea!... Nu mai e pic de onoare!“... Apoi, înduioşat de propria lui suferinţă, el se trezeşte la realitate: „Mai bine vezi-ţi de bătrâneţe, bătrâne John!“... „M-am îngrăşat, am încărunţit!“, se plânge el cu luciditate. Cântul lui liric, pe cuvinte ce se adresează şi bunului Dumnezeu, ajunge treptat să se consoleze, considerându-se chiar victorios în lupta lui cu capacul coşului de rufe, cu apele murdare ale Tamisei din care a scăpat fără să se fi înecat cu ajutorul burţii sale ce l-a purtat, ca un balon, la suprafaţă. Cu această consolare, el revine la buna dispoziţie: „Ce-ar fi ca peste apa Tamisei (din care înghiţise în lupta lui spre mal – n.n.) să turnăm un pic de vin?“ – hotărâre care îl înviorează şi pe care o elogiază în cântul său declamatoric. Dar revenirea lui la optimism este brusc întreruptă de vizita misterioasei doamne trimisă de Alice Ford, cu scuze şi cu o nouă invitaţie la întâlnire cu ea, de data aceasta în parcul din Windsor, la miezul nopţii. Din nou naiv şi flatat, Falstaff o pofteşte în casă („pentru a vorbi în taină“) şi, căzând din nou în cursă, promite că va veni, dar mascat în straiele negre ale legendarului vânător.

Ultimul tablou al operei se petrece în parcul oraşului, în jurul stejarului lui Hermes. Sub clar de lună Fenton îşi cântă dragostea lui pentru Nanette. Când orologiul bate miezul nopţii apare Falstaff, purtând imensele coarne şi îmbrăcat cu costum întunecat de vânător. El o întâlneşte pe Alice lângă stejarul bătrân din mijlocul parcului şi reia fericit şirul declaraţiilor de dragoste pe care fusese nevoit să le întrerupă în după-amiaza aceleiaşi zile. Totul e feeric şi în jurul lor apare un cortegiu de zâne, apoi de spiriduşi, nimfe, strigoi, iele, naiade, care încep să-l ciupească şi să-l lovească pe mascat până ce acesta cade neputincios la pământ. Smerit şi umilit, el se roagă de iertare, în timp ce „spiritele pădurii“ (ce au înscenat sau au avut rol în această farsă) se demască, spre marea umilinţă a celui ce înţelege că a fost vorba de o nouă lecţie împotriva necinstei şi înfumurării lui.

La această farsă se va mai adăuga încă una, de data aceasta regizată pentru Ford. După ce el, mărinimos, îi anunţă pe toţi participanţii ce şi-au dat concursul la reuşita acestei scene de la miezul nopţii că o asemenea seară se va sfâşi

Scanned with OKEN Scanner

sărbătoreşte, prin căsătoria a doi îndrăgostiţi (gândindu-se la Nanette şi la doctor Cajus), intervine Alice cu rugămintea de a uni în noaptea aceasta încă o pereche de tineri protejaţi de ea, ceea ce Ford acceptă înţelegător şi flatat. El dă solemn binecuvântarea sa celor două perechi, dar când aceştia se demască, îşi va vedea fiica alături de Fenton şi pe doctorul Cajus alături de Bardolfo (unul din cei doi servitori ai lui Falstaff deghizat în mireasă). Este prea târziu să mai poată reveni şi primeşte neprevăzuta înfrângere, dându-şi seama că a fost vorba de o binemeritată lecţie din partea „nevestelor vesele din Windsor", spre marea satisfacţie a lui Falstaff pentru faptul că nu a fost singurul pedepsit de ele.

Opera se sfârşeşte în veselia generală, pentru că „totul în lume nu este decât o glumă", după cum declară acelaşi Falstaff, fericit de a fi trecut cu bine şi prin această încercare, care va fi – ca atâtea altele – înecată în vin... Melodia unui splendid cor general, gândit clasic în stil *fugat*, încheie acest spectacol de genială inspiraţie literară şi muzicală.

Trebuie remarcat că această operă – prima comedie muzicală modernă italiană din cadrul celor ce aparţin secolului romantic – a fost şi este mai rar cântată şi astfel mai puţin cunoscută de publicul meloman. Montările ei mai rare pe marile scene ale lumii au fost determinate, desigur, de dificultăţile pe care le creează multitudinea şi repeziciunea cu care se succed evenimentele scenice şi muzicale, solicitând pe cât de intens pe atât de rafinat interpretarea vocal-instrumentală. Lunga şi strălucita experienţă componistică a compozitorului octogenar l-a ajutat să poată ţine pasul cu derularea continuă şi vertiginoasă a acţiunii din textul lui Boito (unul dintre cele mai bune librete de operă comică). În ceea ce priveşte caracterizarea muzicală a personajelor şi sentimentelor lor – în care Verdi şi-a dat marea măsură a talentului său pe tot parcursul creaţiei sale, – inspiraţia compozitorului se dovedeşte de data aceasta uluitoare. Pentru că satira nu este îndreptată numai împotriva personajului principal (comic şi imoral, dar cu o fire din care nu lipseşte fremătătoarea sete de viaţă sau licărirea vibraţiilor lirice, aşa cum se poate remarca de la bun început – actul I, tabloul I – când el pomeneşte de cuceritoarea Alice Ford). Verdi găseşte în subiectul lui Shakespeare teren fertil pentru a satiriza şi pe domnul Ford (soţul mărginit, gelos, răzbunător) sau pe doctorul Cajus, (avid de bani), după cum are modele de oameni leneşi, beţivi, hoţi, linguşitori, perfizi şi răzbunători în cei doi slujitori ai lui Falstaff. Variatele tipuri de personaje apar de la început admirabil portretizate prin coloristica şi forţa de expresivitate a muzicii (şi nu prin tehnica *leitmotivelor*), fiecare din rândul celor satirizate sau din cel al „nevestelor vesele din Windsor" – una mai ingenioasă ca alta! – reuşind să-şi păstreze cu claritate trăsăturile specifice firii lor. Şi aceasta chiar şi în variatele scene de mici ansambluri ţesute de-a lungul acţiunii (de la *duet* la *nonet*). Din rândul acestor momente camerale intervenite în trama neîntreruptă a muzicii se detaşează *cvartetul* celor patru femei care – după ce îşi confruntă scrisorile – decid să pregătească o farsă prin care să i se dea lui Falstaff o lecţie pe măsura necinstei lui (actul I, tabloul II), ca şi *nonetul* din acelaşi tablou al primului act (la formaţia

Scanned with OKEN Scanner

cvartistică amintită adăugându-se vocile lui Ford, Cajus şi Fenton, precum şi ale celor doi slujitori ai lui Falstaff). Un colorit liric ce imprimă o nuanţă de contrast în ansamblul acţiunii îndreptate împotriva necinstei lui Falstaff îl aduc tinerii Nanette şi Fenton, a căror dragoste este ameninţată de decizia domnului Ford de a-şi mărita fiica cu mai vârstnicul doctor Cajus.

Ceea ce se impune a fi reliefat – ca deosebit de meritoriu în evoluţia operei italiene – este faptul că în neîntreruptul vârtej scenic şi muzical al acestei creaţii verdiene nu mai poate fi vorba de prezenţa unor „numere închise" decupabile, totul desfăşurându-se firesc, asemenea cursului continuu al vieţii. Ariile nu părăsesc limbajul lui Verdi, limbaj care nici nu poate fi conceput fără relieful lor expresiv, dar această contribuţie *sine qua non* în muzica sa apare de data aceasta mereu înlănţuită în cursul muzical nezăgăzuit, estompându-se astfel vechile graniţe dintre cantilenă şi tradiţionala exprimare în stil recitativ. În acest flux de evenimente neprevăzute ce survin – toate colorate comic, moralizator sau – de ce nu? – înduioşător, pătrund în schimb monologurile declamatorice cu crescând rol în dramaturgie, ceea ce conferă spectacolului cântat pe lângă claritate şi veridicitate, o specifică forţă emoţională. Fără să fi părăsit tradiţia operei *buffa* italiene, aşa cum aceasta a strălucit de la Pergolesi la Rossini, Verdi are marele merit de a fi împrospătat genul printr-o gândire eliberată de dogme, gândire pentru care pledase de curând şi Hans Sachs în vestiţii *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg* ai lui Wagner, ilustrul său contemporan german. Viziunea sa rămâne credincioasă echilibrului clasic – aşa cum vădeşte simetria formei (construită pe trei acte, fiecare cu două tablouri înlănţuite) – noul impunându-se în succesiunea extrem de rapidă a imaginilor muzicale (în care tempourile lente apar ca excepţii). Rădăcini în exprimarea clasică are şi intervenţia stilului recitativ (un recitativ cantabil), sau al celui sprijinit pe coordonatele polifoniei (ca în micile ansambluri camerale şi cu deosebire în inspiratul moment coral-orchestral care încununează muzica partiturii), pentru a nu mai vorbi de inepuizabila inventivitate melodică ce vibrează în permanenta împletire ce există între scenele comice şi cele lirice, neocolind nici unele momente de *spleen* (nostalgie trecătoare, este drept) presărate în manifestările lui Falstaff (cu deosebire în actul final). Ceea ce apare înnoitor în melodiile acestei comedii muzicale este, fără îndoială, expunerea lor lipsită de grija tradiţionalei simetrii din construcţia clasică, contururile lor alunecând pe nesimţite pe traseul unei alte idei (sau imagini) din cele ce se ţes în trama muzicii mereu împrospătate. Cu totul remarcabil este faptul că Verdi acordă personajului său principal o deosebită atenţie pe plan melodic, fără ca în monologurile sau cântecele încredinţate lui să poată fi surprinsă vreo repetiţie sau metamorfozare a vreunei idei melodice anterior auzite. De la scena tavernei (care deschide acţiunea şi muzica operei), în care Falstaff îşi prezintă părerile cinice despre „moralitate", până la ultima amintire („Quand' ero paggio"...)[1] pe care o cântă cu duioşie în ultimul act, Verdi solicită inter-

[1] „Pe când eram paj..."

Scanned with OKEN Scanner

pretului nuanţe şi posibilităţi interpretative (vocale şi actoriceşti) ce depăşesc tot ce s-a mai scris în domeniul comediei muzicale. Cu adevărat genială este concluzia demersului artistic literar şi muzical încredinţată de autori acestui personaj complex, care îşi încheie rolul cu o subtilă nuanţă filosofică – „Tutto nel mondo e búrla"! (totul în această lume e o glumă!) lansată cu inteligenţă de el, în speranţa de a putea fi scuzat şi repus, astfel, în drepturile sale de „cavaler cu blazon".

Aşadar, după un lung şir de drame muzicale, Verdi îşi spune ultimul său cuvânt în genul comediei, şi aceasta cu o uşurinţă care ne poartă gândul nu numai la geniul lui Rossini, dar cu deosebire la cel al lui Mozart. Pentru că principiile noi, afirmate de compozitorul italian cu fiecare nouă treaptă din realizările sale anterioare apar sublimate cu o dezinvoltură specific mozartiană în procesul de creaţie al acestui surprinzător cântec de lebădă din evoluţia sa de creator ce a excelat în genul dramei muzicale. Pe planul tematicii şi al mesajului artistic – acelaşi relief dat ideilor înrădăcinate în natura sa demnă, dreaptă şi luptătoare împotriva obstacolelor puse în calea fericirii omeneşti. Cuceritoare, prin împletirea situaţiilor ce conduc acţiunile personajului principal satirizat, tematica din *Falstaff* nu se îndepărtează de viziunea etică urmărită de Verdi în dramele sale, de data aceasta însă glasul acuzator pledând de pe poziţia clasică a satirei moralizatoare.

Faţă de ţinuta sa constantă pe plan ideatic, Verdi a vădit o permanentă şi încordată atenţie în adâncirea expresivităţii stilului său. De la perioada începuturilor, condusă de puternica vibraţie patriotică a sentimentelor sale – când înălţătoarea cantabilitate corală sau impresionantul lirism inspirat de nefericirile prin care treceau eroii dramelor sale au conferit artistului tânăr denumirea de „*l' italianissimo*" –, până la rafinamentul componistic afirmat în *Falstaff*, este un drum de jumătate de veac şi mai bine. Nici un salt spectaculos nu a intervenit în treptata evoluţie a concepţiei sale stilistice din prima sa perioadă de creaţie, doar cele datorate modelelor ascultate de el cu evlavie, cărora s-au adăugat căutările şi forările proprii, conducându-l la tainele expresivităţii şi la emanciparea dramaturgiei, aşa cum acestea se impun cu impresionantă forţă în limbajul vocal al celebrei sale „trilogii populare" (*Rigoletto, Trubadurul, Traviata*). Parisul, Londra, Sankt-Petersburg-ul i-au stimulat apoi fantezia prin grandoarea concertelor şi a spectacolelor de operă necunoscute lui până atunci, dar nu-i vor altera sau atenua caracteristica marcare a spiritualităţii italiene ce va respira – ca sensibilitate şi muzicalitate – din fiecare pagină pe care el o va crea în viitor. Ceea ce a cules din marile metropole europene a fost desigur stratul de rafinament armonic, ale cărui valenţe expresive vor aduce nebănuite învăluiri de expresivitate melodismului său inepuizabil. Din ce în ce mai entuziasmat de ceea ce începea să ofere subtilitatea fluctuaţiilor armonice, Verdi va cuceri cu fiecare nouă operă compusă în anii maturităţii sale creatoare şi voluptatea solicitării glasurilor instrumentale în procesul de rezolvare al comunicării unor simţăminte trăite de eroii săi – al coloritului şi al gradaţiei intensităţii lor –, peste atributele descriptive

Scanned with OKEN Scanner

orchestrale cucerite şi încercate de el cu succes în trecut. (Să ne amintim că în asemenea încercări de sudare a ansamblului interpretativ, el ajunge să alăture vechilor mijloace de plasticitate ale ansamblului orchestral şi cele ale contribuţiei vocale, exemplul fiind de găsit în ultimul act al operei *Rigoletto*, când corul, plasat în spatele scenei, imită – cu gura închisă – vâjâitul cântului). Urmărind în continuare eforturile compozitorului de a exploata valenţele unor contribuţii stilistice pentru a răspunde dorinţei sale de exprimare, vom descoperi – începând cu preludiul la actul al treilea din opera *Traviata* şi terminând cu evocatorul comentariu orchestral al acţiunii scenice din *Falstaff* – afirmarea unei sensibilităţi cu totul specifice talentului său de orchestrator. Fără a concura cu contribuţia vocală, orchestra compozitorului octogenar este departe de a mai aminti de fostul ei rol acompaniator, contribuind fie cu fineţe şi seninătate lirică (pentru a portretiza sau a exprima sentimentele celor doi tineri îndrăgostiţi), fie cu plasticitate romantică pentru a descrie peisajul de pădure al tabloului final, căruia îi va urmări celebra scenă ce încununează muzica partiturii, scenă ce îmbină satira cu feeria, viziunea clasică cu cea romantică, moment în care rafinamentul contribuţiei interpretative (vocal-orchestrale) la neprevăzutul vesel sau liric al acţiunii scenice devine o demonstraţie supremă de talent, cunoaştere şi măiestrie componistică. Fără să poată fi vorba de un „stil Verdi" – aşa cum se poate face referire la un „stil Wagner" (ca rezultat al unei specifice atitudini estetice) – pentru a ne referi doar la realizările unui ilustru coleg de generaţie – muzica maestrului italian îşi impune nu numai esenţa unei spiritualităţi desprinse dintr-un anumit spaţiu geografic (cel italic) şi dintr-o anumită epocă istorică (cea romantică), ci şi a unei sensibilităţi ce s-a dovedit a aparţine doar celor aleşi a se înălţa către atingerea ţelului suprem în artă – cel al supremaţiei expresivităţii.

Opera *Falstaff*, ultima compusă de Verdi, se impune, aşadar, ca o întruchipare a experienţei sale de o viaţă, atât în ceea ce priveşte tematica (zugrăvirea societăţii în care a trăit, dar şi a dragostei de viaţă), precum şi a limbajului muzical, pe cât de bogat în nuanţe expresive, pe atât de fermecător ca simplitate şi spontaneitate. O operă ce rămâne oglinda unei tradiţii cucerite de-a lungul timpului de opera *buffa*, ajunsă în stadiul eliberării ei de convenţiile scenice şi stilistice ce i-au marcat realizările timp de patru secole, reprezentând, astfel, un eveniment unic, imprevizibil şi apoteotic în istoria operei comice romantice italiene şi universale. Pe plan subiectiv, este opera ce pare a transmite salutul luminos al unui compozitor ce a trecut prin viaţă dăruind semenilor săi doar mărturii despre suferinţele lor. Iată-l la optzeci de ani alăturat din nou lui Shakespeare, pentru a lăsa (după *Macbeth* şi zguduitorul *Othello*) şi urma unui zâmbet senin, ca şi a unei speranţe în mai bine, pentru că „totul în lumea aceasta este o glumă". Acesta era salutul de rămas bun al unui compozitor ce se credea ajuns la capătul drumului.

Şi totuşi, după succesul pe care l-a avut această surprinzătoare ultimă operă a lui Verdi la premiera ce a avut loc din nou la *Teatro alla Scala* din

Scanned with OKEN Scanner

Milano, la 9 februarie 1893 (o lună mai târziu de la împlinirea a optzeci de ani), Verdi va mai trăi opt ani în care nu va mai compune decât câteva pagini de muzică religioasă[1], creaţie ce demonstrează o dată mai mult că pentru el „viaţa nu a fost o glumă". Prima piesă din ultima sa creaţie ce cuprinde *Quatro pezzi sacri* („Patru piese religioase" de sine stătătoare) începe printr-o surpriză în ceea ce priveşte evoluţia stilistică a compozitorului octogenar. Este vorba de un *Ave Maria*, a cărui muzică – pentru patru voci fără acompaniament (*a capella*) – pornită şi terminată pe curs cromatic, conţine un tetracord central ce derivă din gama în tonuri, ceea ce poate ilustra stadiul unui traseu de continuă emancipare a gândirii sale armonice.

În ceea ce priveşte ultima piesă a grupului de patru piese sacre – un *Te Deum* pentru două coruri la patru voci şi orchestră – aceasta este întruchiparea unei rugăciuni pe care Verdi a înălţat-o la puţină vreme după moartea soţiei sale din toamna anului 1897. Descendentă dintr-o familie de muzicieni (fiica lui Feliciano Strepponi, compozitor de opere), soprana Giuseppina Strepponi (1815–1897) a avut o strălucitoare carieră solistică la Scala din Milano, fiind cea care a încurajat talentul lui Verdi şi a contribuit la marele succes al operei *Nabucco* (1842), devenind – după şapte ani – cea de a doua soţie a lui. Biografii nu au încetat să transmită informaţii despre armonia ce a domnit de-a lungul celor aproape cinci decenii de convieţuire, subiect dezvăluit în întregime în cartea *La moglie di Verdi*, semnată de M. Mundula (editată la Milano în anul 1938). Prima audiţie a celor *Quatro pezzi sacri* (încununate cu un *Te Deum* închinat divinităţii în amintirea soţiei sale) a avut loc la Paris, la 7 aprilie 1898, sub bagheta ilustrului dirijor Arturo Toscanini (1867–1957), admirator şi neobosit interpret al operelor sale.

Ultimii ani din viaţa lui Verdi, trăiţi modest în izolarea ce-i oferea vila sa de la Sant' Agatha, continuau să fie activi doar în privinţa preocupărilor sale de binefacere. Voluptatea de a fi fost generos cu cei lipsiţi, bolnavi sau bătrâni se afirmase din perioada în care onorariile sale începuseră să depăşească cheltuielile necesare pentru traiul său şi al familiei sale, pentru ca treptat, (când acestea ajunseseră să-l îmbogăţească) să se transforme într-o rar întâlnită generozitate. Iată-l inaugurând în oraşul Busetto (1869) un fond de premii pentru a onora periodic elevii dotaţi şi harnici, ca şi a ajuta pe cei săraci, împovăraţi de grija zilei de mâine; iată-l construind la Villanova (din apropierea reşedinţei sale de la Sant' Agatha) un spital, de a cărui înzestrare va avea permanent grijă şi pe care îl va lăsa testamentar autorităţilor din Busetto pentru a-i continua intenţia de ajutorare; iată-l dăruind Muntelui de pietate din acest oraş care dăduse aripi uceni-

[1] După *Pater noster* pentru cor la cinci voci (1880); şi *Ave Maria* (amândouă pe text de Dante) – pentru soprană şi orchestră de coarde (1880); Verdi va mai încerca „cele patru piese sacre" (*Quatro pezzi sacri*): *Ave Maria* – pentru cor la patru voci, a capella, *Stabat Mater* – pentru cor la patru voci şi orchestră, *Le laude alla vergine Maria* (pe cuvinte din *Infernul* de Dante) – pentru cor de femei la patru voci, a capella; *Te Deum* – pentru două coruri la patru voci şi orchestră (1898).

Scanned with OKEN Scanner

ciei şi carierei sale o generoasă sumă de bani, sumă ce urma să-l reprezinte postum. Dar cea mai mare grijă a sa s-a dovedit a fi fost construirea unui cămin pentru o sută de muzicieni bătrâni din Milano – *„Casa di riposo"*, cum a denumit-o compozitorul cu modestia şi grija de a nu umili pe invitaţii săi, vârstnici colegi de breaslă rămaşi fără posibilitatea de a mai avea un cămin. Lor a lăsat prin testament cea mai mare parte a averii sale, asigurând cheltuielile căminului pentru încă cincizeci de ani după moartea sa, şi tot lor a lăsat şi simbolul afirmării sale (spineta), ca şi pe cel al glorioasei sale cariere (pianul).

O fulgerătoare congestie cerebrală a curmat şirul ultimilor ani trăiţi de Verdi în liniştea şi melancolia singurătăţii de la Sant' Agatha. El va fi transportat la spitalul din Milano, unde va înceta din viaţă la 27 ianuarie 1901, îndoliind întreaga lume muzicală din Italia şi de peste graniţele ei. Înmormântarea s-a oficiat în zi tristă de iarnă (la 30 ianuarie). Un lung cortegiu de oameni au urmat carul funerar în sunetul înălţătorului cor din *Nabucco* – primul devenit celebru dintre cele inspirate lui Verdi de patriotismul acelor timpuri de dramatică asuprire străină – , imn intonat de nouă sute de cântăreţi dirijaţi de acelaşi nedezmințit admirator, Arturo Toscanini. Depus provizoriu în capela din *Cimeterio Monumentale* din Milano, trupul neînsufleţit al ilustrului creator italian va fi transferat curând (la 27 februarie) la casa sa *„di riposo"* şi înmormântat, alături de cripta Giuseppinei, în impunătorul cavou plasat în faţa căminului dăruit de el urmaşilor săi muzicieni, ajunşi la umilinţele lipsurilor şi neputinţei.

Privind prin perspectiva oferită de veacul ce a trecut de la moartea ilustrului compozitor al Italiei şi al lumii întregii, istoricul de astăzi poate plasa locul pe care el l-a ocupat şi îl ocupă în evoluţia operei, genul ce s-a dovedit a fi avut de-a lungul vremii cea mai mare răspândire şi popularitate din rândul tuturor genurilor ce alcătuiesc istoria muzicii culte. Înfiripată, aşa cum se ştie, cu trei secole în urmă (raportându-ne la data morţii lui Verdi), *dramma in musica*[1] (denumire primită de gen în perioada de intensă activitate a *cameratei fiorentine* şi aureolată apoi de geniul lui Monteverdi) – prezintă o complexitate uluitoare, solicitând colaborarea şi răspunderea a mai multor generaţii de creatori, problemă pe care Richard Wagner are meritul de a se fi străduit să o clarifice şi să o transmită în lucrările sale teoretic pe vremea în care Verdi compunea şi prezenta pe scenele teatrelor italiene operele ce alcătuiau prima sa „trilogie" („trilogia populară – *Rigoleto, Trubadurul, Traviata*"). Nici el nu era străin de preocupările estetice (care au întrerupt timp de cinci ani creaţia contemporanului său german) aşa cum se poate deduce din felul în care înţelegea să dăruiască de fiecare dată o mare parte din timpul său colaboratorilor libretişti, în aspiraţia de a reuşi să aibă un sprijin veridic pe acţiunea ce urma să-i inspire muzica. Dependent multă vreme de solicitările directorilor de teatre şi de semnăturile date de el pe contracte în perioada afirmării sale (1840–1850), creaţia sa timpurie rămâne

[1] Vezi vol. I, cap. V, p. 179.

Scanned with OKEN Scanner

reprezentativă doar pentru câteva laturi ale manifestării harului său, dintre care cele stimulate de intensa vibraţie patriotică (pe planul fondului de idei) şi cea a unei inepuizabile inspiraţii melodice (pe cel stilistic) au hotărât categorica sa afirmare în viaţa muzicală italiană, cu răsunet şi în unele metropole europene. Să amintim că modelele inspiratoare ale începuturilor sale creatoare încetaseră de mult să mai compună: Bellini murise din anul 1835, iar Donizetti şi Rossini renunţaseră să mai creeze cu mult înainte de a fi părăsit această viaţă (Donizetti din anul 1843, iar Rossini din 1829). Se poate deduce cu uşurinţă faptul că numele lui Verdi a fost cel care a dominat timp de jumătate de veac scenele teatrelor din Italia, pentru a cuceri apoi aplauze de la Londra la Petersburg. Dintre contemporanii săi mai tineri doar Amilcare Ponchielli (1834–1886) a strălucit la un moment dat cu *La Gioconda*, capodopera sa, căruia i se poate adăuga Arigo Boito (1842–1918), care – devenit celebru pentru colaborarea sa literară (ca libretist) cu Verdi – şi-a înscris numele şi ca autor al câtorva opere, din rândul cărora *Mefistofeles* (1868) a rămas reprezentativă pentru epoca de punte către creaţia postromantică. Este puntea pe care se plasează şi ultimele opere create de Verdi – *Othello* şi *Falstaff* – ca mărturii ale unei evoluţii ce a avut o neîntreruptă deschidere către noul surprins în tematica culeasă din frământata sa contemporaneitate, ca şi din acele mijloace de adâncire a expresivităţii muzicale, mereu dornic de a putea oglindi variatele nuanţe ale simţămintelor omeneşti – curate sau ademenitoare, grave sau josnice, sublime sau criminale – în muzica sa.

În încheierea acestui capitol de aur al realizărilor romantice italiene (*De la Rossini la Verdi*) suntem ademeniţi să remarcăm un fapt surprinzător în felul cum a luat sfârşit şirul realizărilor celor doi creatori ai Italiei (Rossini şi Verdi), primul cu contribuţii la începutul secolului al XIX-lea (între 1810–1829), iar al doilea – pe întindere mare, până la sfârşitul acestui secol romantic, (între 1836–1893). În timp ce Rossini – compozitorul ce a excelat în comedia muzicală de-a lungul întregului său drum creator – şi-a încununat realizările cu o *opera seria* (*Wilhelm Tell*), Verdi, ajuns octogenar, îşi părăseşte constanta sa participare la suferinţele vieţii (aşa cum acestea apar reflectate în întreg şirul dramelor sale muzicale) salutând publicul de care se despărţea cu un cuceritor zâmbet tineresc, învăţat de la Shakespeare (*Falstaff*). Şi dacă Rossini, surprins (şi poate inhibat) de modernitatea pariziană, a înţeles să abdice de la marea glorie pe care o cucerise la vârsta de treizeci şi şapte de ani (fără ca apoi să mai fi scris vreo operă timp de alţi treizeci şi nouă de ani pe care i-a mai trăit), Verdi pare a fi fost stimulat de competiţia cu maniera *grand opéra* mult aplaudată la Paris şi chiar receptiv la unele mijloace de reflectare a acţiunii scenice, cu condiţia ca acestea să nu fi trădat adevărurile ei. Una dintre mărturiile ce atestă asemenea înţeleaptă receptivitate la modernitatea gândirii creatoare rămâne grăitorul contrast existent dintre strălucirea scenică şi muzicală a sărbătoririi victoriei (din actul II al operei *Aida*) şi zguduitoarea singurătate în care se despart de viaţă cei doi eroi în finalul acestei opere lansată în anul 1871 (aşadar, doar la

Scanned with OKEN Scanner

trei ani după moartea lui Rossini). Ceea ce le este comun acestor doi mari compozitori ai Italiei şi ai lumii întregi rămân însă identitatea lor naţională, harul rar şi pasiunea lor pentru muzică, făclia nemuririi părând a fi fost predată de cel ce şi-a încununat creaţia pentru scenă cu o înălţătoarte operă eroică), celui mai tânăr, care o va prelua şi-i va purta mai departe mesajul romantic-revoluţionar începând cu opera *Nabucco*, al cărei „imn al captivilor" continuă să răsune pretutindeni cu rezonanţe mereu tulburătoare.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A II-A

OPERA FRANCEZĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Scanned with OKEN Scanner

Paralel cu viaţa şi spectaculoasa afirmare a geniului lui Verdi, creaţia de operă franceză pare a fi trecut prin ani de adevărată criză în ceea ce priveşte genul liric-dramatic. Însuşi Berlioz, cel mai îndrăzneţ dintre compozitorii francezi ce au aparţinut începuturilor romantice, nu şi-a putut impune vigurosul său talent în acest gen pe cât de complex, pe atât de iubit de spectatori. Oare valul de admiraţie pentru opera italiană, ilustrat din nou la Paris pentru operele celor trei aştri ai ei – Rossini, Bellini, Donizetti – să fi atenuat amintirea tradiţiei lăsată de Rameau? Oare concurenţa făcută de spectacolele de la „Opera Italiană" din metropola franceză să fi contribuit la descumpănirea competiţiei dintre creatorii autohtoni şi cei veniţi din Italia, atât de înverşunată altă dată pe teren parizian?

S-a întâmplat însă ca după moartea lui Rossini, urmată la un an şi de cea a lui Berlioz, Franţa să aibă din nou prilejul de a încorona un creator de operă născut pe pământul şi în capitala ei, drept cel mai de seamă dintre compozitorii ce au dăruit scenelor pariziene surpriza unor opere în care ar putea fi din nou surprins acel farmec vibrant al specificei sensibilităţi franceze. Acesta era CHARLES GOUNOD (1818–1893).

Înainte de a fi prezentată importanta contribuţie pe care a avut-o acest creator la evoluţia operei franceze nu poate fi trecut cu vederea numele unui contemporan al său, a cărui trecere prin viaţă pare a se fi arcuit peste întreg veacul al XIX-lea: AMBROISE THOMAS (1811–1896). Prestigiul său a fost onorat prin premiul Romei cucerit la absolvirea Conservatorului din Paris, ceea ce i-a oferit rămânerea la villa de Medicis timp de trei ani. Tânărul muzician îşi va afirma apoi numele printr-o comedie muzicală (*La double echelle*) montată la *Theâtre-Comique*, pe a cărui scenă i se vor prezenta şi alte noi opere, toate în genul comic mult iubit şi aplaudat de marele public. Dar meritele lui Ambroise Thomas nu se vor dezvălui decât atunci când va renunţa la maniera comică şi va dărui scenei creaţii inspirate din lucrări literare ilustre, prima dintre acestea fiind

Scanned with OKEN Scanner

Visul unei nopți de vară, după piesa lui Shakespeare (1850). Vor mai urma un șir de opere compuse pe librete ce nu vor reuși să favorizeze inspirația sa muzicală și numai în anul 1866, când va compune opera *Mignon* – după romanul *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe (pe un libret semnat de data aceasta de doi libretiști consacrați – Michael Carré și Jules Barbier) – numele său se va impune în istoria operei romantice franceze. Deși mereu conservator în ceea ce privește scriitura și forma arhitecturală, Ambroise Thomas a reușit să dea deosebită pregnanță portretizărilor făcute de el eroilor lui Goethe (Mignon și Wilhelm) și să încânte printr-o muzică dominată de lirismul unor arii și romanțe ce evocau nostalgia, gelozia, ca și fericirea cucerită în final de biruința iubirii, gamă de simțăminte ce nu fac însă loc unor frământări profunde, așa cum acestea copleșesc suferința Margaretei din opera *Faust* pe care Gounod o compusese cu șapte ani în urmă. Muzica sa va rămâne doar evocatoare și în opera *Hamlet* (lansată doi ani mai târziu) care se desfășoară într-o dramaturgie sprijinită pe mijloace de expresie tradiționale ce impresionează, dar nu reușesc să aibă forța de transmitere a tragismului purtat de substanța dramei shakespeariene. Deși din creația sa (aproximativ douăzeci de opere și câteva balete, la care se adaugă numeroase compoziții religioase, camerale sau didactice – lucrări ce au contribuit în mare măsură la prețuirea ce i s-a dat în timpul vieții) nu au reușit să răzbată peste vreme decât cele două opere amintite anterior (*Mignon* și *Hamlet*) datorită frumuseții și clarității lor melodice, numele său rămâne totuși înscris în evoluția istorică a vieții muzicale franceze datorită aportului din domeniul didactic, ca profesor de compoziție și ca director al Conservatorului parizian (post în care a fost numit în 1871). Dar și în această calitate Ambroise Thomas va rămâne un îndrumător cu o competență ce amintește mai mult de „epoca Cherubini", în sensul unei discutabile receptivități la tendințele de înnoire existente în avântul mai tinerilor săi elevi.

În spirit conservator va fi format de către majoritatea profesorilor de la Conservatorul din Paris și CHARLES GOUNOD – primul dintre compozitorii reprezentativi pentru spiritualitatea franceză din istoria operei ce s-a afirmat în cea de-a doua jumătate a secolului romantic.

Cu cinci ani mai tânăr decât iluștrii săi creatori de opere contemporani – Verdi și Wagner – (amândoi născuți în 1813), rămas la cinci ani orfan de tată (un pictor cu talent recunoscut), copilul a fost crescut de mama sa, o bună muziciană, care l-a îndrumat de mic pe căi intelectuale, conducându-i cu grijă lecturile și preocupările, ceea ce i-a facilitat intrarea ca bursier la celebrul liceu Saint Louise (1892). „Mama mea a fost o excelentă muziciană" – va scrie el în memoriile sale. „Peste asemenea har, ea avea și acea preciziune și claritate metodică atât de importantă pentru un îndrumător, calități ce au înzestrat-o cu darul de a reuși să învețe și pe alții atunci când tatăl meu a murit, lăsând-o singură, fără bani, cu doi copii de crescut" – va mai adăuga el admirativ.

Scanned with OKEN Scanner

Paralel cu învăţătura primită de la ea şi de la profesorii avuţi în adolescenţă, elevul Gounod îşi însoţea mama adeseori la spectacole, dintre care cel mai mult l-au tulburat câteva opere ca *Don Giovanni* (de Mozart), *Freischütz* (de Weber), *Othello* (de Rossini) – cărora li se vor adăuga curând şi *Simfonia a IX-a* (de Beethoven), entuziasm ce l-a hotărât să devină muzician. Iată-l un timp la Conservatorul parizian elev al lui Reicha, apoi al lui Halévy şi al lui Lesuer (la compoziţie), pentru ca după scurtă vreme să cucerească „*le premier prix de Rome*", în două rânduri, de fiecare dată cu o cantată (*Marie Stuart et Rizio* – în 1836, *Fernand* – în 1839); iată-l elogiat de Berlioz în urma unei slujbe de la biserica Saint-Roch, a cărei muzică fusese compusă de elevii lui Lesuer la un an după moartea acestui iubit maestru. „S-a remarcat mai ales un *Agnus Dei* la trei voci soliste cu cor, compus de domnul Gounod – cel mai tânăr din rândul elevilor lui Lesuer – pe care noi l-am găsit foarte frumos. Totul este nou şi nobil, cântul, modulaţiile, armonia, totul pledând pentru ceea ce se poate aştepta în viitor de la el...", remarca Berlioz în anul 1838, la opt ani după ce el dovedise îndrăzneala de a fi lansat o simfonie – *Simfonia fantastică* – ce părăsea schema tradiţională a genului, înlocuind-o cu alta ce denota un progres dramatic uluitor. „Totul e nou şi nobil" (în episodul *Agnus Dei* al Misei) remarca, aşadar, cronicarul Berlioz în „Revue et gazette musicale" din 4 noiembrie 1838, referindu-se la episodul compus de Gounod, observaţie ce cucerea deosebită greutate venită din partea unui compozitor ce îşi dovedise între timp îndrăzneala fanteziei creatoare.

Datorită ultimului „premier prix" în compoziţie cucerit la şcoala de la Roma, Gounod a putut rămâne timp de trei ani în capitala italiană, găzduit la villa de Medicis, unde pictorul Ingres – un fost coleg şi prieten al tatălui său – era director. În memoriile compozitorului ne-a fost transmisă preţuirea acestui conducător al instituţiei franceze din Italia, care la despărţire i-ar fi spus că îl aşteaptă din nou, „de data aceasta pentru a lua *le premier prix de Rome* la pictură dat fiind că desenezi la fel de bine ca şi tatăl tău".

Cei trei ani trăiţi de Gounod la Roma şi-au pus amprenta pe sensibilitatea, educaţia şi maturizarea tânărului premiat. El a avut răgazul de a se cufunda în lectura operelor unor iluştri scriitori ai timpului său (ca Goethe, Lamartine ş.a.), să viziteze muzee şi să asculte slujbe religioase la impunătoarele biserici din Roma (însoţit de directorul Ingres sau singur, şi revenind deseori pentru a asculta muzica lui Palestrina). A mai avut prilejul de a merge şi la operă pentru a asculta creaţii necunoscute încă lui (de la Gluck la Rossini), să studieze partituri de Mozart şi chiar să aibă o aventură cu Fanny Mendelssohn (sora compozitorului Mendelssohn–Bartholdy, care mai avea câţiva ani de trăit), ale cărei povestiri înduioşătoare desprinse din ambianţa familiei Schumann l-au cucerit prin puritatea lor.

La Roma l-a cunoscut pe Lacordiaire (viitor mare orator dominican) a cărui prietenie i-a influenţat fondul sufletesc în sensul unei îndreptări spre misti-

Scanned with OKEN Scanner

cism, stare care i-a inspirat o serie de lucrări religioase (un *Te Deum*, două *Missae brevis*, câteva imnuri şi chiar un *Requiem*). Despre această criză religioasă a tinereţii sale, ca şi despre dorinţa de a se dedica preoţiei – vocaţie frânată de către mama sa –, va povesti Gounod în memoriile sale nu fără umbre de nostalgie.

În drumul către Paris, la întoarcerea sa de la Roma, Gounod va face un prelungit popas la Viena. La *Karlskirche* a avut prilejul să-şi dirijeze una din *Misse* şi *Requiem*-ul său pentru solişti, cor şi orchestră. Călătoria sa spre Paris va fi din nou întreruptă pentru a răspunde invitaţiei lui Felix Mendelssohn-Bartholdy, care organizase în cinstea sa un concert în sala *Gewandhaus* din Leipzig. Uluit de valoarea instrumentiştilor din orchestră, a dirijorului lor – care era şi creatorul simfoniei cântate (*Scoţiana*), Gounod va trăi momente de intensitate maximă şi la *Thomaskirche*, unde va avea revelaţia supremă a muzicii lui Bach. La rândul său, el va avea prilejul să dezvăluie credincioşilor şi pagini din muzica sa religioasă, printre care şi *Dies irae*, o parte din *Requiem*-ul său) despre care Mendessohn-Bartholdy a spus că este atât de frumoasă încât „dacă nu ar fi cunoscut pe autorul ei, ar fi fost sigur că este compusă de Cherubini". Pentru Gounod complimentul a fost copleşitor deoarece acesta însemna recunoaşterea unei expresivităţi specific franceze, ştiut fiind faptul că limbajul lui Cherubini (1760–1842 – compozitor de origine italiană, dar stabilit din anul 1788 până la sfârşitul vieţii la Paris) s-a mulat până la identificare, cu trăsăturile celui francez, adaptare ce a condus la aprecierea de a fi fost cel mai valoros dintre compozitorii Franţei din perioada revoluţionară şi postrevoluţionară (vezi vol. II, p. 255 şi următoarele).

La Paris va ajunge în primăvara anului 1843, unde va deveni organist şi dirijor (*maître de chapelle*) în parohia „misiunilor străine", perioadă în care dorinţa de a deveni preot continuă să se manifeste, cu toată împotrivirea mamei sale. Doar prezenţa celebrei cântăreţe franceze Pauline Viardot (1821–1910), pe care o cunoscuse la Roma, a reuşit să-l redea familiei şi să-i inspire muzica primei sale opere (*Sapho* – 1851), care va fi reprezentată la Paris şi apoi la Londra, fără a se fi numărat ulterior printre operele sale reprezentative. Cu anul 1852 (anul căsătoriei sale cu Anna Zimmermann) se va deschide o perioadă de echilibru în viaţa tânărului compozitor francez, în care el va continua să-şi exprime sentimentele pe calea creaţiei religioase: O misă (*Messe d'orphéonistes*) şi un oratoriu (*L'Ange et Tobie*), dar şi prin încercări de a scrie în genul operei (*La none sanglante*)[1] sau al simfoniei (două simfonii, prima prezentată de celebrul dirijor francez Pasdeloup (1819–1887), cea de a doua cuprinzând un *scherzo* care a însemnat primul său mare succes în faţa publicului parizian. Dar recunoaşterea

[1] Între timp, Gounod mai compune două „opere", *Ulyse* şi *Le Bourgeois gentilhomme* (de fapt muzică de scenă şi coruri pentru piesa lui F. Ponsard şi divertisment muzical pentru comedia lui Molière) – ambele în anul 1852.

Scanned with OKEN Scanner

măiestriei sale va începe o dată cu *Méditation* – o piesă pentru orchestră simfonică inspirată din textul religios *Ave Maria*, pe care acelaşi dirijor Pasdeloup o va prezenta în anul 1857, din nou ca un succes răsunător. La compoziţie va mai reveni Gounod doar peste doi ani, când va reuşi să depăşească o prelungită criză de oboseală cerebrală. Deşi internat periodic într-una din clinicile Parisului, această stare de hipersensibilitate anunţată cu ani în urmă de două crize de misticism, nu a avut durată lungă şi nici continuitate. Mărturie în acest sens rămâne o operă comică (*Le medecin malgré lui* – după piesa lui Molière – anterior începută), ca şi faptul că pacientul a avut răgazul să-şi întoarcă deseori gândurile către un subiect izvorât din lecturile sale de la Roma, din rândul cărora cele mai adânci urme le lăsase *Faust* – capodopera lui Goethe – ce va deveni în curând şi capodopera sa, şi nu numai a sa, ci (alături de *Carmen*, operă ce va fi creată peste un deceniu şi jumătate de mai tânărul Bizet) a întregii perioade romantice franceze.

Faust – eroul unei legende ce a circulat în secolul al XVI-lea în apusul Europei – a inspirat o primă versiune literară într-o culegere ce a apărut la Frankfurt în anul 1587. Tematica vechii povestiri dezvăluia starea sufletească a unui magician care ajunge să-şi vândă sufletul unui demon (*Mephistopheles*) în schimbul fericirii de a putea redeveni tânăr şi puternic. Cutremurat de întunecimea subiectului, Cristopher Marlowe (1564–1593), poet englez care în scurta sa viaţă a lăsat şi urma unor înclinaţii către adâncuri filozofice, a devenit – la un an după lansarea culegerii de la Frankfurt – autorul *Tragicei povestiri a doctorului Faust*. Este, desigur, o versiune ce nu a fost străină ilustrului poet german, obsedat şi el multă vreme de ideea nefastului destin omenesc ce nu putea fi salvat decât prin acţiune – acea acţiune ce era pusă în slujba adevărului spiritual.

Dintre cele două părţi ale creaţiei lui Goethe, doar prima a fost izvor de inspiraţie pentru muzica operei lui Gounod, după ce acesta se va fi întrebat dacă va fi sau nu în stare să tălmăcească problematica pusă de vechea legendă, după ilustrarea realizată de geniul poetului german. Faptul că a avut curajul să se lanseze în descifrarea atâtor stări sufleteşti în care se oglindeau de fapt reflexe ale unor atitudini specific romantice (din rândul cărora nu lipseau nici întrebările gândirii mistice în legătură cu întunecimile ivite între existenţa omenească pieritoare şi eternitatea armoniei divine) atestă o remarcabilă corespondenţă a sensibilităţii compozitorului francez cu fondul legendar medieval tratat de geniul lui Goethe.

Este bine cunoscut faptul că vechea povestire despre pactul dintre Faust şi Mefisto – sau despre victima lor (Margareta) – a inspirat variate creaţii, de la pantomima populară la feeria scenică, de la miniatura poetică la complexitatea simfonică, şi nu este de mirare că perioada romantică a excelat în tratarea acestui subiect grav (în pictură şi sculptură, în dramaturgie scenică, în miniatura poetică sau în alte realizări literare). O impresionantă varietate în acest sens s-a impus cu deosebire în creaţia muzicală romantică, aşa cum demonstrează

Scanned with OKEN Scanner

prezentarea studiului din volumul al treilea al prezentului ciclu (*De la Schubert la Brahms*), din care citez: „Legenda doctorului Johannes Faustus a circulat din timpuri medievale în Apusul Europei şi a cunoscut o genială întruchipare în drama lui Goethe. Numeroşi compozitori romantici au fost captivaţi de subiect, primul dintre cei iluştri fiind Schubert, care a creat miniatura vocală *Gretchen am Spinnrade* (Margareta la vârtelniţă – 1814), o bijuterie a literaturii camerale. Doi ani mai târziu va crea şi Spohr o operă *Faust*, fără ca lucrarea lui să fi putut rezista cernerii timpului. Cantata corală *Prima noapte a Walpurgiei* (1832) de Mendelssohn-Bartholdy s-a impus cu succes în viaţa muzicală de concert, pentru ca în curând să-şi manifeste şi tânărul Wagner un deosebit interes pentru această tematică, compunând mai întâi *7 Lieduri după Faust*, apoi uvertura *Faust* (1840). Urmează Schumann, care aduce o nouă contribuţie, *Scene din Faust* (1844–1853), titlu pe care îl dăduse şi Berlioz uneia dintre primele sale lucrări de amploare (*8 scene după Faust* – 1829). Asupra acestui subiect compozitorul francez va reveni peste două decenii, când va crea legenda dramatică *Damnaţiunea lui Faust* (1846), pe care a dedicat-o lui Liszt. Dedicatarul nu era nici el străin de atracţia pe care o exercita problematica faustiană şi va compune cu pasiune cea de a doua simfonie a sa, simfonia *Faust* (1857), inspirată de ea. Asemenea celor mai multe dintre creaţiile lui Liszt, şi această simfonie are o tematică ce l-a preocupat în trecut pe compozitor (în 1834, aşa cum atestă datarea primului episod din cele cuprinse în partitura lucrării *Zwei Episoden aus Lenaus „Faust"*). Vor trece două decenii până când Liszt va porni lucrul la o nouă compoziţie inspirată de capodopera lui Goethe, de data aceasta în genul simfoniei, pe care a gândit-o în trei părţi, mai bine spus în trei „tablouri de caracter", după cum acestea apar anunţate de compozitor în subtitlul lucrării: *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* („O simfonie *Faust* în trei tablouri de caracter" – Faust, Margareta, Mefisto, n.a.)[1]. Se pare că nici Brahms nu a putut ocoli tematica faustiană, după cum scrie Max Kalbeck – primul biograf al compozitorului german. El a transmis o informaţie primită de la Franz Dingelstadt (directorul de la *Burgtheater* din Viena, cel care comandase lucrarea), după care muzica celei de a doua uverturi simfonice brahmsiene (*Uvertura tragica*) ar fi fost inspirată de capodopera lui Goethe. Acest amănunt, fără sprijin pe vreun argument de arhivă – ci doar pe titlul programatic – nefiind atacat de cronicarii din contemporaneitate (ştiut fiind că aceştia erau împărţiţi în două tabere potrivnice – wagnerieni şi brahmsieni), a fost prelut drept afirmativ de către istoricii urmaşi. Am inserat, astfel, şi această lucrare brahmsiană în şirul celor inspirate de legenda lui Faust (deşi ea va fi compusă în 1880, două decenii mai târziu faţă de cea a lui Gounod) pentru a respecta arcul de gândire specific perioadei romantice „de la Schubert la Brahms" care a condus periodizarea tratată în volumul III al acestui ciclu istoric despre creaţia muzicală cultă,

[1] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998 (volumul III, p. 349 şi 496-497).

Scanned with OKEN Scanner

perioadă în care se încadrează şi lucrarea lui Gounod. În schimb am omis deliberat contribuţia lui Arigo Boito (1842–1918), care a compus şi el o operă inspirată de aceeaşi legendă faustiană – opera *Mefistofeles*, prezentată în 1868 la *Teatro alla Scala* din Milano, dar fără succesul scontat de organizatori. Creaţia lui Boito – revizuită ulterior – va fi însă furtunos aplaudată în anul 1875 la Bologna, pentru ca peste alţi şase ani să triumfe şi la Milano (pe aceeaşi scenă de la Scala) în urma unor noi modificări făcute de compozitorul italian, soluţii ce au răspuns de data aceasta emancipării sale stilistice, ca urmare a unei puternice influenţe exercitate asupra lui de proaspătul curent wagnerian. Faptul că doar ultima versiune a creaţiei lui Boito (cea din 1881) corespunde succesiunii în timp a afirmării şi prezentării ei ulterioare în repertoriul teatrelor de operă din lume – integrându-se, mai mult în perioada istorică postromantică – a determinat omisiunea acestei creaţii din şirul celor inspirate de capodopera lui Goethe în epoca romantică.

Revenind la primăvara anului 1859, când, a avut loc premiera creaţiei compozitorului francez, vom fi surprinşi de lipsa de entuziasm din sala „Teatrului Liric" din Paris, ca şi de presa ce a apărut în zilele următoare. Astăzi, când această creaţie a intrat şi continuă să figureze în repertoriul teatrelor de pretutindeni, pare a fi de neînţeles cum frumuseţea şi varietatea ei melodică – calităţi atât de solicitate de publicul parizian de atunci – nu au putut transmite mesajul artistic pe care ea îl purta. Nu va trece mult şi gravitatea acestui fond de idei va declanşa succesul aşteptat, învingând concurenţa realizărilor lui Meyerbeer sau a altor adepţi ai manierei „grand opéra". În acest sens nu trebuie pierdut din vedere nici meritul libretiştilor Jules Barbier şi Michel Carré, care au reuşit să dea un relief unitar selecţionării scenelor propuse de Gounod pentru a conduce firul povestirii lirico-filosofice, deşi şi în concepţia lor dramaturgică nu a fost ocolită acea patină melodramatică ce a învăluit deseori adevărurile realităţii din perioada romantică.

Ca formă, opera se desfăşoară pe cinci acte, fiecare dintre ele prezentând un moment determinant din evoluţia acţiunii scenice[1]. Muzica lor este preludiată de o introducere orchestrală tradiţională, care începe sumbru, anunţând gândurile descumpănite ale eroului vârstnic. Urmează un episod median (în care răsună melodia pe care o va cânta în cel de al doilea act tânărul luptător Valentin – personaj simbolizând sensul activ al vieţii – pentru ca această deschidere simfonică să se termine sintetizator idealist, printr-o pagină muzicală ce poartă luminozitatea unei imagini pastorale. Faţă de acest final al introducerii orchestrale, decorul întunecat al primului act (conceput ca epilog ce pregăteşte înţelegerea subiectului legendar) creează un puternic contrast. Acţiunea lui se petrece în cabinetul de lucru al bătrânului doctor Faust (magicianul din legenda medievală) care – printre manuscrise, hrisoave şi eprubete – este chinuit de gânduri apăsătoare în legătură cu inutilitatea muncii şi vieţii lui, viaţă ce a trecut

[1] Regizorii au adoptat şi formula structurării operei pe trei acte (desfăşurate pe şapte tablouri).

Scanned with OKEN Scanner

pe nesimţite, fără să-i fi dat răgazul de a cunoaşte nici una din bucuriile tinereţii de mult trecute (monolog). Nici primele raze ale dimineţii care încep să pătrundă prin fereastra dinspre stradă, nici dangătul clopotelor ce anunţă slujba de sărbătoare a Paştelui creştin, nu reuşesc să pledeze pentru frumuseţea şi rostul vieţii, înfruntând gândurile întunecate ale celui ce decide să se sinucidă. Din prepararea unei băuturi otrăvitoare îl mai reţin doar glasurile tinerelor fete ce răsună afară (moment coral exterior decorului), înveninându-i într-atât sufletul rătăcit, încât îl fac să blesteme gloria, dragostea şi avuţia necunoscute vreodată de el şi să invoce puterea diavolului. Acesta apare sub chipul unui nobil binevoitor (Mefisto) care propune să-i redea tinereţea, puterea şi voluptatea iubirii în schimbul sufletului său înveninat de îndoieli. Faust şovăie la început, dar va ceda în momentul în care va vedea chipul frumos al unei tinere fete (Margareta), proiectat de Mefisto pe peretele din faţa lui. După ce semnează pactul cu diavolul, el soarbe dintr-o licoare magică şi capătă imediat înfăţişarea unui tânăr încântător. Pe contrastul creat între monologul cântat de cel ce era împovărat de ani şi vigoarea duetului Faust-Mefisto ce încheie acţiunea primului act, se va sprijini apoi derularea dramaturgiei acestei opere, urmărind ideea centrală a realizării lui Goethe, cea a înfruntării dintre forţa satanică şi cea divină – atât de caracteristică fondului de idei din tezaurul legendar al tuturor timpurilor – din a căror confruntare va birui întotdeauna cea a binelui şi a armoniei eterne.

Actul al doilea se petrece într-un parc de la porţile burgului, unde are loc o petrecere populară („scenă câmpenească"). Mulţimea de tineri – studenţi, domnişoare, părinţi cu copii – se plimbă şi petrece. În faţa unui han sunt mese la care stau tineri soldaţi ce urmează să plece în curând la război şi se veselesc, încredinţaţi fiind de victorie. Doar Valentin, un tânăr ofiţer (fratele Margaretei) ce se pregăteşte şi el de plecare la luptă, îşi destăinuie îngrijorarea de a fi nevoit să-şi lase singură sora pe care o are în grija lui, implorând cerul să o protejeze (arie).

Aşadar, după izolarea întunecată a primului act, când are loc invocarea puterii satanice, (ce răspunde la chemarea adresată de savant), ne aflăm în mijlocul unei ambianţe de zi de sărbătoare în care pulsează viaţa, cu bucuriile şi temerile ei. Seninătatea acestei petreceri este însă întreruptă de prezenţa lui Mefisto, care uimeşte mesenii cu puterea lui magică de a le prezice viitorul sau de a face să curgă vin din butoiul zugrăvit ca reclamă pe firma hanului, pentru a închina cu ei în cinstea frumoasei Margareta. La auzul numelui omagiat Valentin îl provoacă la duel, dar sabia i se frânge în aer, magie ce trădează natura satanică a necunoscutului. El va fi învins imediat de spadele în formă de cruce pe care tinerii ostaşi le poartă spre el. După această scenă în care diavolul este îndepărtat de simbolul creştin, petrecerea câmpenească continuă pe muzică în ritm de vals, moment ce-o aduce în scenă pe Margareta. Ea va refuza cu demnitate braţul oferit de tânărul Faust pentru a o conduce acasă. Dezamăgirea lui va fi imediat alungată de promisiunea lui Mefisto, sigur de el şi de fericirea ce o va cuceri.

Scanned with OKEN Scanner

Această promisiune se va îndeplini în cel de-al treilea act, a cărui acţiune se petrece în liniştea grădinii din faţa casei în care locuieşte Margareta. Apariţia lui Siebel (un tânăr student, în grija căruia îşi lăsase Valentin sora) va fi urmată de vizita lui Faust, însoţit de Mefisto. În scurta lipsă a însoţitorului lui – ce are ideea de a aduce un dar de preţ pentru a o ispiti pe tânăra fată –, Faust admiră şi salută pacea ce împrejmuie lăcaşul în care trăieşte făptura de care s-a îndrăgostit (arie). Mefisto revine cu o casetă de bijuterii pe care o pune pe prispa casei, alături de florile aduse între timp de Siebel, apoi se ascunde împreună cu supusul său pentru a se putea bucura împreună de reacţia pe care o va avea tânăra fată la primirea unui asemenea dar. Margareta apare, dar gândurile îi sunt stăpânite de chipul şi de vorbele adresate ei cu o zi înainte de tânărul ce s-a oferit a o conduce acasă. Cum cântecul ei nu reuşeşte să-i dea linişte şi decide să se refugieze din nou în izolarea casei, ea vede florile aduse de Siebel şi o casetă ademenitoare, pe care abia îndrăzneşte să o deschidă. Momentul în care se împodobeşte extaziată cu bijuteriile sclipitoare aflate în ea a oferit compozitorului prilejul de a crea o arie în ritm de vals de mare efect scenic (*aria bijuteriilor*). Surpriza trăită o va împărtăşi cu Marta (o vecină mai vârstnică, aflată în trecere) pe care Mefisto o va flata şi o va invita la plimbare pentru a-l lăsa pe Faust să-şi poată mărturisi dragostea (episod comic pus în contrast cu farmecul liric al stării sufleteşti trăite de Margareta). Magia lui Mefisto începe să lucreze şi, târziu, când ea va rămâne singură şi îşi va dezvălui stelelor de pe cer sentimentele, acestea vor fi auzite de Faust (reţinut între timp de Mefisto sub ferestrele iubitei şi îndemnat de el să răspundă chemării dragostei ei).

Ultimele două acte ale operei lui Gounod întregesc concepţia echilibrată a unei forme demne de gândirea unui maestru arhitect. După gradaţia ce au imaginat-o compozitorul şi libretiştii săi în primele două acte – de la întunecime (actul I) la speranţă, şi de la speranţă (actul II) la împlinirea din actul median al operei (al treilea), va începe apoi coborâşul dramatic al pantei, cu sprijin pe calitatea omului de a putea reflecta puterea divină şi de a învinge piedicile satanice. Iat-o pe Margareta la vârtelniţă, cântându-şi durerea de a fi fost părăsită de Faust la vestea că este în aşteptarea unui copil. Acest tablou ce deschide actul al patrulea este deseori omis de către regizori, legătura cu desfăşurarea ulterioară a subiectului făcând-o tabloul al doilea în care ea, refugiată în biserică, se roagă lui Dumnezeu să-i dea puterea de a lupta împotriva încercării grave prin care trece. Ruga ei, pe fundalul unei muzici ce reînvie deliberata monotonie a rugilor omeneşti (structură modală), este mereu întretăiată de vocea batjocoritoare a lui Mefisto, ascuns printre coloanele lăcaşului bisericesc. De afară se aud şi glasurile corale acuzatoare ameninţând-o cu pedeapsa veşnică, până când ea va cădea zdrobită de durere, fără cunoştinţă. În acest timp (tabloul II al actului IV) se întoarce de la război fratele ei, alături de soldaţii ce cântă voioşi victoria lor asupra agresorilor (cor bărbătesc), scenă ce aminteşte amploarea efectelor descriptive caracteristice pentru „grand opéra". Doar Valentin este neliniştit de felul în care îl întâmpină Siebel, care şovăie să răspundă întrebărilor lui. Ajuns

Scanned with OKEN Scanner

acasă, el va afla despre dezonoarea adusă de Margareta familiei sale şi când situaţia se va agrava prin serenada batjocoritoare pe care Mefisto (adus de Faust, mereu chinuit de remuşcări) o cântă la fereastră, el va năvăli afară cu spada în mână, dar va fi rănit grav de tânărul adversar, în timp ce Mefisto dispare mistemios. În mulţimea atrasă pe stradă de cântecul serenadei şi de zgomotul spadelor, se află şi Margareta, care asistă îngrozită la scenele luptei în care Valentin este învins. El va muri în braţele ei, blestemând-o şi lăsând-o singură pradă deznădejdii.

Finalul (actul V) este bogat în imagini. În primul rând acţiunea se petrece în împărăţia lui Mefisto de pe Bocksberg, unde Faust este purtat pentru a putea uita dragostea pentru Margareta. Strigoi, vrăjitoare, iele şi spiriduşi sălbatici îi întâmpină într-un vârtej ameţitor, iar după alungarea lor vor începe dansurile unor femei încântătoare (balet spectaculos – *Noaptea Valpurgiei*). Dar frumuseţea muzicii şi marea varietate a spectacolului nu pot aduce alinare celui chinuit de remuşcări şi de dorul de a o revedea pe femeia iubită. Cu viziunea ei peste strălucitoarea feerie oferită de Mefisto, Faust îi cere să-l poarte înapoi, pentru a o putea salva din şirul de nenorociri prin care o văzuse trecând. Decorul în care el o regăseşte este dezolant (al doilea tablou al actului V). Ea îşi aşteaptă sfârşitul în lanţuri, închisă în celula unei închisori, condamnată pentru faptul de a-şi fi omorât copilul într-un moment de răvăşire a minţii. Glasul celui iubit îi luminează câteva clipe privirea, dar apariţia lui Mefisto – venit să-şi ia victima la apariţia zorilor – o înspăimântă şi orice rugăminte a lui Faust de a-l fi urmat nu mai poate avea ecou în sufletul ei chinuit. Pe unduirile unei melodii de o rară inspiraţie ea îngenunchează şi roagă puterea divină să o ierte şi să o salveze, în timp ce Mefisto se retrage cu prada lui, neîncetând să o blesteme. Margareta îşi va da sufletul, iluminat de puritatea unui coral înălţător care-i vesteşte apoteotic mântuirea.

Reprezentată la 19 martie 1859 pe scena „Teatrului Liric" din Paris, capodopera lui Gounod a fost un timp neînţeleasă. Au răsunat şi aplauze la primele ei reprezentaţii, este drept – aşa cum s-a întâmplat după frumoasa rugăciune a lui Valentin din actul al doilea sau după aria bijuteriilor (actul III). Succes a avut şi marşul cântat de luptătorii întorşi din război (actul IV) şi cu deosebire suita de dansuri din Noaptea Valpurgiei (actul V), dar substanţa fondului ei legendar a apărut prea elevată unui public deprins cu claritatea subiectului tragic sau eroic din spectacolele în maniera *grand opéra*. *Happy-end*-urile acelor opere – strălucitoare ca decor scenic şi sonoritate – făceau publicul să părăsească sala de spectacol cu o bună dispoziţie ce era departe de dramatismul imprimat creaţiei lui Gounod de către acţiunea răului satanic. Influenţa lui nefastă, operantă în condiţiile vieţii materiale (şi aceasta depinzând de natura sau de puterea de rezistenţă a fiecărei făpturi), era greu de receptat, mai ales când muzica tălmăcitoare nu mai făcea nici obişnuitele concesii interpreţilor sau gustului manifestat de publicul vremii. Fără a fi atins îndrăznelile ivite în gândirea creatoare a unor contemporani ai săi (din domeniul genurilor simfonice sau ca-

Scanned with OKEN Scanner

merale) şi nici pe cele manifestate în ultima vreme de Wagner şi Verdi (în domeniul operei), Gounod poate fi considerat drept creator al operei lirice franceze (dat fiind că mai vârstnicul Ambroise Thomas va crea doar în deceniul următor operele *Mignon* şi *Hamlet*). Reuşind să se detaşeze de trăsăturile specifice modernităţii „operei mari" ca şi de cele ale „operei comice" (ce continua să se sprijine pe tradiţionalele intrigi sau speculaţii moralizatoare) cu scopul de a putea impune în tematică o linie dominant lirică (şi chiar liric-filozofică, aşa cum va apărea în opera *Faust*), Gounod contribuie şi la emanciparea stilului de operă francez, îmbogăţindu-l ca expresivitate pe plan vocal şi orchestral. La această treaptă de afirmare a prospeţimii sale stilistice ajunse însă treptat, perseverând încrezător pentru a se putea impune în genul operei prin noi încercări. După *La none sanglante* (1854) – cea de-a patra operă a sa reprezentată fără succes (despre care compozitorul va scrie în memoriile sale câteva cuvinte sceptice: „Încă un cal omorât sub mine"), vor trece patru ani până când va mai avea elanul să compună o nouă creaţie în acest gen (e vorba de opera comică *Le médecin malgré lui*) inspirată de comedia lui Molière, de fapt prima sa operă care a plăcut fără rezerve publicului parizian. Şi nu este de mirare faptul că doar la un an după bucuria adusă de recunoaşterea talentului său şi în acest gen scenic complex (după cele câteva succese avute cu câteva lucrări religioase şi simfonice), Gounod a avut elanul să mai compună o nouă operă – opera *Faust* – cea mai valoroasă creaţie a sa şi totodată o capodoperă a muzicii romantice franceze. S-a întâmplat însă ca publicul să fie surprins la început de tematica şi stilul acestei lucrări. Este greu de înţeles astăzi – după ce au trecut atâtea valuri estetice şi stilistice de-a lungul unui veac şi jumătate de la lansarea ei – cum un „asemenea subiect şi stil", ce nu se conformau performanţelor de grandoare scenică şi de virtuozitate vocală ce dominau pe scenele teatrelor de operă ale acelor vremi nu a putut fi receptat. Mai ales când creaţia aparţinea unui compozitor ce nu trădase cu nici o inovaţie ostentativă tradiţia formei (noua sa operă continuând să se desfăşoare pe numere închise, de sine stătătoare, cu arii, coruri, momente camerale, balete etc.) şi nici pe cea a primatului melodic din concepţia dramaturgiei sale muzicale. Ceea ce Gounod a reuşit să impună ca noutate în opera romantică franceză a fost faptul că a înţeles să părăsească superficialul din procesul creator şi să elimine efectele scenice exterioare, ca şi pe cele de demonstraţie a virtuozităţii din interpretarea vocală menite să impresioneze şi să atragă publicul. El a adâncit în schimb forţa expresivităţii sentimentelor trăite de eroii săi, de la cele ale savantului chinuit de limitele vieţii lui (care l-au condus la pactul cu diavolul), până la inocenţa şi puterea de dăruire a eroinei, nefericita victimă a lui Mefisto din episodul desprins de compozitor din poemul lui Goethe ca subiect al operei sale. La finalitatea tematică – plasată pe plan spiritual – se ajunge însă printr-un şir de evenimente scenice extrem de bogate în imagini: întunecimea din cabinetul de lucru al bătrânului savant, petrecerea câmpenească, ameninţarea războiului către care pleacă la luptă ostaşii tineri, ambianţa luminoasă din grădina ce împrejmuie căminul Margaretei, vârtelniţa la care ea îşi deapănă şi

Scanned with OKEN Scanner

pânza şi gândurile, biserica în care se refugiază sau temniţa în care pătimeşte înainte de mântuire. Din şirul unor asemenea tablouri variate în care pulsează viaţa şi acţiunea, nu lipseşte nici prezenţa simbolurilor (din rândul cărora cel al spadelor în formă de cruce ce învinge magia satanică, din actul al doilea, este cel mai inspirat) şi nici bogata fantezie a creatorilor romantici care par a se fi întrecut în imaginarea unor scene fantastice cu spiriduşi şi vrăjitoare pentru a crea constrastele grăitoare între real şi imaginar. Gounod intercalează şi el o asemenea scenă în ultimul act, plasând-o pe colinele de pe Bocksberg şi creând, prin intermediul ei, un contrast dramaturgic de mare intensitate emoţională faţă de ultimul tablou al operei.

Asemenea subiect legendar, desfăşurat pe variate forme ale contrastului dintre ambianţe sau dintre natura sentimentelor purtate de eroi, a condus pana compozitorului francez la un stil ce tindea să convingă şi nu să corespundă preferinţelor publicului. Nici monologul chinuitului savant (din primul act), nici intensitatea tragismului din gândurile Margaretei – părăsită, blestemată şi condamnată la temniţă – şi nici cinismul batjocoritor al personajului ce întruchipa puterea diabolică nu puteau fi redate prin mijloacele melodismului suav, tandru sau de o specifică eleganţă – aşa cum acesta se unduia în *chansonul* francez. Faţă de creatorii de operă ce i-au fost înaintaşi, Gounod face o adevărată demonstraţie de talent în ceea ce priveşte portretizarea muzicală. Arta sa excelează în însuşirea de a transmite natura unui sentiment, intensitatea lui. Descumpănitul sau entuziastul, luptătorul sau îndrăgostitul, piosul sau asupritorul vorbesc direct şi clar ascultătorului, fie că el este student sau filozof, tânăr sau bătrân, avizat sau nu, cu o putere de comunicare ce uneori poate depăşi pe cea creată de lectura unor pagini literare. Acesta este „noul" adus în limbajul operei de către compozitorul francez, un „nou" ce nu exclude „vechiul", ci îl mulează pe profunzimea şi adevărul ideilor ce au inspirat procesul său creator. Atât de tentat a fost Gounod să cucerească veridicitate în exprimare, încât în prima versiune a partiturii a încercat să încrusteze şi dialoguri în proză, modalitate pe care o va înlocui însă curând cu tradiţionalele recitative, aşa cum vor apărea în cea de-a doua ei versiune – reprezentată după zece ani (la 3 martie 1869) cu un succes ce a avut răsunet pe plan universal în montarea de la „Opéra" pariziană. Şi, dacă forma arhitecturală a acestei creaţii a fost remarcată de la bun început de către critici, de data aceasta ei ajung să surprindă (în a doua ei versiune) şi merite ale stilului ei, cu unele rezerve în ceea ce priveşte melodismul, fie în sensul prezentării unor asprimi până la cădere în vulgaritate (în rolul lui Mefisto), fie a unor momente de banalitate (referitor la aria întineritului Faust din actul al doilea), sau a unor excese melodramatice (în deznodământul acţiunii). Ceea ce nu poate fi trecut cu vederea în ceea priveşte locul pe care îl ocupă opera *Faust*, în istoricul genului, este faptul că după succesul avut în reprezentaţiile de la „Opéra" din Paris în anul 1869, nici Wagner şi nici Verdi nu au mai continuat intenţia lor obsedantă de a compune o operă pe subiectul dramei lui Goethe. Se pare că cei doi creatori de geniu, fiecare cu o evoluţie spectaculoasă în istoria operei, au surprins meri-

Scanned with OKEN Scanner

tul lui Gounod, de a fi pătruns în profunzimile adevărului scenic pe linia tradiţiei la care ei nu se mai puteau întoarce după ce compozitorul german lansase de mult *Olandezul zburător* (1843), iar cel italian opera sa *Don Carlos* (1867) prezentată de curând pe aceeaşi scenă de la „Opéra" din Paris.

Pe plan biografic, între cele două versiuni ale operei *Faust*, se detaşează evenimentul numirii lui Gounod în rândul membrilor *Academiei de Arte Frumoase* din Paris, ca succesor al compozitorului Louis Clapisson[1].

Pe plan componistic, Gounod a compus – la un an după premiera operei *Faust* din 1859 – opera *Phelimen et Baucis*, pe textul libretiştilor Barbier şi Carré, care-i fuseseră colaboratori în ultimele sale două opere (*Le médicin malgré lui* şi *Faust*). Ei vor semna şi libretul operei *Regina din Saba* (1862) inspirată din textele biblice, care va fi un surprinzător eşec (scoasă după cincisprezece reprezentaţii de pe afişul de la Opéra). În schimb ea va fi aplaudată la Bruxelles şi va avea un răsunător succes la reprezentaţia de la Teatrul Ducal din Darmstadt, unde a fost dirijată de însuşi compozitorul ei pe un pupitru decorat cu coroane de lauri. „Biata *Regină din Saba*, va nota Gounod în memoriile sale, nu a putut rezista la Paris..." Frumoase momente din partitura acestei opere se mai aud din când în când cântate în viaţa de concert – printre care cavatina lui Balkis, aria lui Soliman, corul evreilor, al femeilor sabiniene, muzica de balet sau de marşuri – ceea ce confirmă reuşita lui Gounod în a crea pagini muzicale de o mare varietate.

După această nouă experienţă în ceea ce priveşte reacţia publicului parizian, Gounod se va ambiţiona să-i ofere acestuia o operă ce nu va mai declanşa diversitate de opinii. În această perspectivă, el caută de data aceasta într-un poem de Fréderic Mistral (1830–1914)[2] – mult iubit şi lăudat de Lamartine – intitulat *Mireille* – izvorul inspiraţiei sale muzicale. Pentru a cunoaşte direct arşiţa verilor din ambianţa în care derulează acţiunea poemului, Gounod s-a instalat pentru un timp la Maillane (localitate în regiunea provensală în care s-a născut poetul), unde începe să scrie partitura operei cu acelaşi titlu pe un libret semnat de data aceasta numai de Michel Carré. O specifică spiritualitate, ce a contribuit la frumuseţea particulară a artei locale, va colora muzica noii sale creaţii, dând varietate şi o nuanţă pasională desfăşurării ei lirico-dramatice. Simplitatea subiectului se deapănă pe eterna temă a iubirii dintre doi tineri şi a intervenţiei unor obstacole ce se ivesc în calea fericirii lor (ca acela al unui tată ce preferă alt pretendent la mâna fiicei lui Mireille) sau al unei vrăjitoare ce prezice viitorul fără a putea apăra victima de tragicul sfârşit ce i se arată. Intervine şi lupta dintre rivali, dintre care cel iubit de Mireille va fi grav rănit, nenorocire urmată de goana tinerei fete pentru a-şi regăsi iubitul pe întinsul câmpiei, sub

[1] Louis Clapisson (1808–1866), profesor de armonie la Conservatorul din Paris (căruia i-a lăsat moştenire o valoroasă colecţie de instrumente muzicale, aflată în muzeul instituţiei), violonist în orchestra Operei, autor a peste douăzeci de opere – majoritatea opere comice pe linia celor create de Adam sau de Auber, mult aplaudate de publicul parizian din contemporaneitatea sa.

[2] Laureat al premiului Nobel în 1904, la câţiva ani după înfiinţarea acestei distincţii de către industriaşul şi savantul suedez Alfred Nobel în anul morţii sale (1896).

Scanned with OKEN Scanner

arşiţa neîndurătoare a soarelui („... Şi iată vasta câmpie ca un deşert în flăcări...“ spune textul inspirat de versurile lui Mistral). Cu moartea ei şi imaginea celor doi îndrăgostiţi plutind în închipuirea celui vinovat (alungat de remuşcări în pribegie) se va termina – ca în poem – romantica operă a lui Gounod. Cântul, dansul, vorbirea (având în vedere că exprimarea este brăzdată cu momente dialogate) alternează cu simplitate, dar mereu cu sprijin pe sentimente ce-şi oglindesc intensitatea în desfăşurarea unei dramaturgii muzicale limpezi, ce nu este lipsită nici de realismul unor scene de gen sau de prezenţa unor unduiri melodice locale surprinse de compozitor în unele cântece de veselie, de dor sau de dans şi încrustate de el în desfăşurarea muzicii sale. Cu un succes relativ la premiera de la Teatrul Liric din Paris la 19 martie 1864 (exact la cinci ani de la premiera operei *Faust* pe aceeaşi scenă), *Mireille*, noua operă a lui Gounod, se va impune categoric la teatrul *Opéra-Comique* în toamna anului 1889 (cu reducerea ei de la cinci la trei acte), în 470 de reprezentaţii succesive.

În aceeaşi ambianţă sudică (de data aceasta în localitatea Saint-Etienne), va compune Gounod şi ultima sa operă de mare succes – *Romeo şi Julietta*. Aşadar, după clasicii La Fontaine şi Molière, după marele Goethe şi romanticul Fréderic Mistral, Gounod va fi tentat să-şi încerce forţele creatoare inspirându-se şi din una dintre cele mai cunoscute şi iubite piese create de Shakespeare. Libretul operei va aduna din nou cuplul Barbier-Carré, care-l va concepe pe întinderea a cinci acte, primul petrecându-se la serbarea dată de familia Capulet; al doilea – sub balconul Juliettei; al treilea – în chilia fratelui Lorenzo, care oficiază în secret căsătoria celor doi tineri. Actul al patrulea – cel mai complex ca acţiune – va cuprinde hotărârea familiei Capulet de a-şi căsători fiica cu tânărul Paris (în timp ce Romeo fusese exilat din Verona). Pericolul va fi ocolit de părintele Lorenzo printr-o licoare salvatoare, capabilă să creeze o moarte aparentă pe care Julietta va trebui să o ia în timpul ceremoniei fixate de familie, strategie despre care Romeo va fi anunţat din timp. În ultimul act, petrecut în cavoul familiei Capulet, revine Romeo, la care vestea despre planul imaginat de Lorenzo nu ajunsese. La vederea ei pe catafalc, el se sinucide, ceea ce va face şi Julietta în momentul în care îşi va reveni şi îşi va găsi salvatorul aşteptat de ea fără viaţă. Muzica compozitorului francez, pe rând fermecător-lirică şi tulburător-dramatică în finalul ei, a însemnat o reuşită de nimeni contestată la premiera ei de la Teatrul Liric, din 27 aprilie 1867. „Acest îndrăcit duo timp de patru acte – va scrie el soţiei sale (la 2 mai 1867) mi-a dat în sfârşit satisfacţie... Îi văd pe amândoi, îi ascult, dar mă întreb: i-am văzut şi auzit oare bine pe cei doi îndrăgostiţi? Dacă ar putea ei înşişi să mi-o spună, sau să-mi facă un semn afirmativ... Citesc şi recitesc acest duo, îl ascult cu toată atenţia; încerc să-l găsesc nereuşit, pentru că mă îngrozesc la gândul că mi-ar părea bun şi m-aş putea înşela...“ Gounod nu s-a înşelat. Dacă cele mai multe dintre operele sale nu au avut succesul dorit de el la public (acestea rămânând valoroase mărturii despre evoluţia unui compozitor ce s-a dovedit a fi fost o punte între *grand opéra* şi opera liric dramatică franceză), iar cele două capodopere – *Faust* şi *Mireille* – nu

Scanned with OKEN Scanner

au triumfat de la primele lor reprezentaţii (făcând apoi epocă de strălucire pe scenele pariziene, ca şi pe cele ale teatrelor lumii), *Romeo şi Julietta* a fost opera unanim aplaudată din prima clipă a prezentării ei („până la delir", după cum relata unul dintre cronicari a doua zi după spectacol).

După succesul de la Paris a urmat cel de la *Covent Garden* din Londra (cu Adelina Patti în rolul Juliettei). Acest moment de glorie trăit pe pământul britanic va declanşa însă o perioadă de tulburări în biografia compozitorului ce se apropia de împlinirea a cincizeci de ani. Revenit în Franţa şi asistând la criza politică ce a avut ca deznodământ războiul franco-german din 1870–1871, Gounod şi familia sa au hotărât să se refugieze pentru un timp în capitala Angliei, ţara lui Shakespeare, care îl sărbătorise de curând. Acolo a început dragostea dintre el şi Georgiana Weldon, admiratoare a operei *Faust* (interpretă ideală a rolului Margaretei). Era în perioada în care în căsnicia ei se iviseră neînţelegeri şi prezenţa familiei Gounod însemna o reconfortare. În grija pentru compatrioţii din Franţa, dispoziţia creatoare a compozitorului s-a îndreptat către o realizare inspirată din Biblie – elegia biblică *Gallia* – ce va fi reprezentată cu deosebit răsunet la Royal Albert Hall în anul 1871. În umbra acestei frumoase cântăreţe şi a dragostei ei pentru el, Gounod a creat şi câteva pagini vocal-simfonice, printre care oratoriile *Mors et Vita* şi *Rédemption*, pe teme prezente şi în fondul celor mai importante opere create de el până atunci (*Faust, Mireille, Romeo şi Julietta*). După un scurt *intermezzo* la Paris, unde şi-a condus familia după trecerea ostilităţilor, Gounod va reveni la Londra şi se va stabili pentru un timp în casa doamnei Weldon („un templu al muzicii, al cărui Dumnezeu este Gounod, a cărui preoteasă este doamna Weldon şi al cărui convins apostol este domnul Weldon", după cum descria un comentator ambianţa londoneză în care se refugiase muzicianul francez într-un articol din ziarul „Le siècle" din 5 mai 1873), amintind un episod asemănător trăit de Richard Wagner în vila de pe domeniul soţilor Wesendonck din Elveţia.

Important este şi faptul că în această perioadă de criză sufletească trăită în capitala Angliei, Gounod a început lucrul la opera *Polyeucte*, după tragedia lui Corneille. „Polyeucte a suferit pentru credinţa sa, în timp ce eu trebuie să sufăr din plin pentru el" – menţiona cu amărăciune compozitorul în memoriile sale. Precedată de opera *Cinq-Mars* (o operă dialogată, inspirată din drama lui Alfred de Vigny) reprezentată la Théâtre Lyrique (dar scoasă de pe afiş după 57 de reprezentaţii) şi urmată de opera *Le tribut de Zamora* (din nou un eşec), *Polyeucte* face parte din grupul final compus de Gounod, grup ce nu i-a mai ilustrat măiestria şi entuziasmul creator. Departe de a mai fi fost preocupat de legile unui spectacol de operă, muzica acestei creaţii apare asemănătoare unui grandios oratoriu cu pagini strălucitoare de mare frumuseţe. Subiectul reînvie sfârşitul tragic al unui ofiţer armean convertit la creştinism, act trădător pedepsit cu condamnarea la moarte. Deşi căsătorit cu fiica guvernatorului roman din ţinutul Armeniei – care îi asigură salvarea în cazul că ar fi de acord să renege noua lui credinţă – Polyeucte îi refuză sprijinul, rămânând ferm pe calea adevărului spi-

Scanned with OKEN Scanner

ritual relevat lui de învăţăturile lui Isus. Una dintre cele mai impresionante scene, ce dezvăluie puritatea stării lui sufleteşti, este cea din închisoare (actul II) în care el face lectura unui text biblic pentru a motiva soţiei sale Paulina (fiica guvernatorului binevoitor) hotărârea sa. El va muri pentru noua lui credinţă, iar sacrificiul său va antrena în ţinutul armean un val de convertire, în frunte cu Paulina şi cu tatăl ei (guvernatorul).

Stilul lui Gounod continuă să fie mulat pe natura şi intensitatea sentimentelor ce conduc dramaturgia lucrării, surprinzând publicul (favorabil sau nu). Rolul factorului melodic, mânuirea modulaţiilor, rezolvarea disonanţelor ivite în învăluirea armonică sau în împletirea polifonică, solicitarea coloritului instrumental răspund atât sensibilităţii cât şi măiestriei sale, credincioasă în continuare viziunii tradiţionale, dar afirmând vibraţia interioară a unei evidente originalităţi creatoare. Faptul că exprimarea sa nu a fost niciodată acuzată de „conformism" (atacurile cronicarilor vizând, dimpotrivă, detaşarea ei de maniera *grand opéra* împământenită în forma şi exprimarea genului) este edificator pentru rolul de trecere către o nouă optică artistică, rol pe care Gounod l-a avut în evoluţia operei franceze. „Gounod melodist?" se întreba un critic muzical, neînţelegând că pe acest compozitor nu-l interesa relieful independent al melodiei, ci izvorârea lui din unduirea gândului, ca ilustrare a unui sentiment, fie el stenic sau depresiv. El va ajunge să fie etichetat drept „simfonist", atribut peiorativ pentru un compozitor de opere şi acuzat că „amestecă" între ele recitative, ariete, cavatine, duete şi alte momente de ansamblu în asemenea măsură, încât nu mai puteau fi sesizate „punctele lor de intersecţie" (ceea ce constituia de fapt o problemă ce începuse să preocupe compozitorii din contemporaneitatea romantică, cu apogeu în preocupările teoretice şi realizările lui Wagner). Graniţele dintre episoade (până atunci considerate „numere de sine stătătoare" sau „închise" sau „detaşabile"), contrarii desfăşurării continue din viaţa de toate zilele, începuseră să se estompeze de mult în modelele wagneriene şi să atragă adepţi. Acuzat de asemenea „influenţă wagneriană", Gounod nu s-a dovedit a fi fost decât intens preocupat de adevărul dramatic dictat de marea varietate a sentimentelor trăite de eroii săi, preocupare mărturisită soţiei sale cu o sinceritate înduioşătoare în scrisoarea adresată ei la 2 mai 1867, la câteva zile după premiera operei *Romeo şi Julietta* (scrisoare citată anterior la pag. 208). Asemenea aprecieri în legătură cu influenţa lui Wagner asupra stilului lui Gounod au apărut între timp şi în Germania (într-un articol publicat în „Augsburger allgemeine Zeitung", din 19–20 ianuarie 1862), stil considerat „mai german decât cel din operele berlinezului Meyerbeer sau ale lui Offenbach din Franckfurt". Vor trece mulţi ani în învolburata istorie a operei până când Debussy va sesiza meritul acestui compozitor francez romantic, cel de a fi ilustrat „un moment al sensibilităţii franceze"[1] într-o vreme de strălucire a operelor italiene (de la Rossini la Verdi) şi al afirmării geniului wagnerian în evoluţia compoziţiei culte, pe plan european.

[1] Claude Debussy: *Domnul Croche antidiletant* – Bucureşti, Ed. Muzicală, 1965, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

Revenind la biografia lui Gounod din momentul în care el a notat în memoriile sale cuvintele „Polyeucte a suferit pentru credinţa sa, în timp ce eu a trebuit să sufăr din plin pentru el", trebuie consemnat şi faptul că suferinţa compozitorului francez nu a fost declanşată numai de reacţia publicului şi a presei faţă de opera compusă de el în timpul refugiului său la Londra, ci mai mult de decepţia avută la părăsirea metropolei engleze în care a fost primit de fiecare dată sărbătoreşte. Pentru că, spre sfârşitul anului 1874, când prietenii săi apropiaţi l-au determinat să revină în Franţa, manifestările Georginei Weldon nu au mai fost asemănătoare cu cele ale Mathildei Wesendonck la despărţirea ei de Richard Wagner. Îndurerată de perspectiva despărţirii, ea a sechestrat manuscrisul operei *Polyeucte*, demers ce a declanşat un proces îndelung, câştigat până la urmă de compozitorul francez. Dezamăgit de sfârşitul acestui episod din viaţa sa, Gounod a fost nevoit să rateze onoarea de a fi răspuns afirmativ la invitaţia primită din Birmingham pentru a asista la concertul în care Hans Richter urma să prezinte la 26 august 1885 oratoriul său *Mors et Vita* în prezenţa Reginei Victoria şi a familiei sale. Cu acest oratoriu Gounod pare a-şi fi spus cuvântul în ceea ce priveşte antiteza dintre *trecător* şi *etern*. Dacă în muzica sa religioasă (Motete, Misse, Cantate, Oratorii, Requiem-uri sau pagini miniaturale – ca *Ave Maria* sau *Te Deum* ş.a.) Gounod nu a dat întreaga măsură a talentului său, iar în domeniul simfonic – încătuşat de admiraţia sa pentru aştrii clasici – acesta nu a mai continuat să se manifeste, trebuie remarcat faptul că în ultimele sale compoziţii vocal-simfonice răzbat evidente trăsături ale creatorului de operă, ale muzicianul de teatru „pur sânge", aşa cum a înţeles un cronicar englez să elogieze cu plasticitate arta contemporanului său francez (cunoscută fiind voga curselor de cai din marile oraşe britanice). Şi, dacă urma talentului său nu a putut străbate prin cernerea timpului decât prin intermediul celor trei opere ce i-au reprezentat profunzimea gândirii şi măestria exprimării (*Faust, Mireille, Romeo şi Julietta*), precum şi prin câteva lucrări religioase în care sobrietatea discursurilor nu a ocolit nici strălucirea şi nici vibraţia lirică, creaţia lui Gounod a rămas totuşi peste vreme prin cele patru volume de „Melodii" (cuprinzând fie cântece lirice compuse ocazional, fie pagini detaşate din muzica celor paisprezece opere compuse). Şi dacă cele din prima categorie – a cântecelor ocazionale – apar inegale ca valoare, cele desprinse din partiturile de operă (în reducţie vocal-instrumentală) au ajuns să aibă o largă circulaţie indiferent dacă ele aparţin unor opere de mult uitate, dar au pagini demne de gândirea celor ce au inspirat muzica lor (La Fontaine, Molière, Vigny) – sau dacă ele au fost desprinse din cele trei opere reprezentative pentru arta lui Gounod, a căror muzică continuă să încânte de pe scenele multor teatre din lume (ca şi în viaţa de concert sau în programele concursurilor de artă ce se dovedesc interesate nu numai pentru tehnica şi virtuozitatea interpretativă, ci şi pentru sensibilitatea concurenţilor).

Fondator şi cel mai de seamă creator în genul operei din perioada romantismului francez, Gounod a trăit ultimii ani ai vieţii retras şi menajat, după ce a fost încercat de o gravă criză cardiacă în anul 1891, pe care a reuşit să o învingă

Scanned with OKEN Scanner

un timp, dar de care a fost învins fără întoarcere peste doi ani (la 18 octombrie 1893). „Mă simt la fel de tânăr ca la douăzeci de ani", ar fi declarat el către sfârşitul vieţii. „Ceea ce îmbătrâneşte în noi este locuinţa, locatarul nu îmbătrâneşte niciodată"... ar mai fi adăugat el.

Urma pe care a lăsat-o Gounod în istoria muzicii – şi aceasta după o îndelungată perioadă de dominaţie a stilului *bel canto* italian, ca şi după captivanta vogă a „operei mari" – a fost faptul că a reuşit să redea operei vibraţia lirică şi puritatea specifică poeziei şi cântecului francez, oferind publicului modele de profunzime ideatică şi de claritate stilistică în genul lirico-dramatic cu o atât de veche tradiţie în Franţa. Muzicienii ce pot fi consideraţi ca aparţinând încă generaţiei sale (cum a fost Édouard Lalo (1823–1892) sau mai tineri (ca Léo Delibes (1836–1891) şi Georges Bizet (1838–1875) au fost toţi admiratori şi adepţi ai artei sale. Îndatoraţi îi vor rămâne şi cei a căror viaţă se va prelungi cu unul sau două decenii în următorul secol, cum au fost Camile Saint-Saëns, Jules Massenet sau Gabriel Fauré, creatori de opere ce vor evolua spectaculos, fără să fi trădat idealurile artistice afirmate de Gounod. Mai mult decât atât, au fost voci care au susţinut că fără Gounod nu s-ar fi putut ajunge aşa de repede la „specificele unduiri *parlando*" din stilul lui Debussy, aprecieri ce conferă un nou relief rolului de punte între două epoci creatoare realizărilor acestui compozitor romantic francez.

Înainte de a trece „puntea" şi a ajunge la momentul Debussy din istoria muzicii franceze şi universale, la Paris începe să se facă simţită o revigorare a vieţii de concert. Apare numele lui Jules Pasdeloup (1819–1887), cunoscut violonist, care inaugurează în 1861 celebrele *Concerts populaires de musique classiques* (titulatură deseori depăşită prin integrarea unor lucrări ale contemporanilor romantici, ca Berlioz, Liszt sau Wagner în concertele sale). Edouard Colonne (1838–1910) îi va urma exemplul şi va fonda în 1873 o nouă asociaţie de concerte, care până la urmă îi va purta numele. El îşi va face un titlu de glorie promovând muzică simfonică nouă franceză (Berlioz şi Bizet, César Franck şi Saint-Saëns, Debussy şi Ravel), fără să fi neglijat – ca dirijor al orchestrei de la „Opéra" – nici fragmente din opera lui Wagner. Va urma Charles Lamoureux (1834–1899), cel mai „rodat" dintre ei ca instrumentist (angajat de la doisprezece ani ca violonist în orchestra din Bordeaux, oraşul în care s-a născut). La rândul său, el va fonda la Paris *Les nouveaux concerts*, ce se vor numi în curând „Concertele Lamoureux" şi vor promova creaţia contemporanilor săi (francezi), dovedindu-se în acelaşi timp şi un constant admirator al lui Wagner. La suflul nou afirmat în poezia franceză (Beaudelaire, Verlaine), ca şi în pictură (zorii esteticii impresioniste) se alătură, aşadar, şi emulaţia crescândă dintre cei trei mari dirijori ai Parisului de la acest sfârşit de secol, fiecare dintre ei străduindu-se a înălţa creaţia şi manifestările din viaţa muzicală franceză către prestigiul cucerit de către creatorii de muzică simfonică şi camerală austrieci şi germani de-a lungul secolului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

În această tendinţă de reînviere a creaţiei concertistice franceze (camerale şi simfonice) cu veche tradiţie şi cu modele atât de strălucitoare în prima jumătate a secolului romantic (pe lângă francezul Hector Berlioz figurează Liszt şi Chopin, genialii pianişti şi compozitori ce au creat, concertat şi vieţuit la Paris un timp sau până la sfârşitul vieţii), muzicienii încep să-şi extindă învăţătura şi preocupările lor muzicale, fără a părăsi întru totul pasiunea lor pentreu genul (rege pe atunci) al operei. Primele exemple în acest sens le vor da Édouard Lalo (1823–1892), Léo Delibes (1836–1891) şi Georges Bizet (1838–1875) – ultimul fiind cel mai tânăr dintre ei, dar cu o viaţă mult prea scurtă pentru a-şi fi putut lăsa în istoria muzicii măsura întreagă a talentului său clocotitor.

Câteva date din biografia lui ÉDOUARD LALO – compozitor francez cu o îndepărtată origine spaniolă – merită atenţia de a fi menţionate pentru a putea înţelege particularitatea pe care o prezintă evoluţia realizărilor sale. Născut la Lille în anul 1823, crescut şi onorat în anul 1838 (pe când avea 15 ani) cu un *premier prix* la clasa de vioară de la Conservatorul din oraşul său natal, tânărul Lalo va decide un an mai târziu să se desprindă de căminul şi ajutorul părinţilor săi – aşa cum nu de mult făcuse şi Berlioz – pentru a-şi continua studiile de interpret la Conservatorul din Paris şi a-şi putea afirma şi talentul de compozitor. Deşi meritele îi vor fi unanim recunoscute (la clasa de compoziţie şi la clasa de vioară), Lalo va avea parte de o viaţă grea, cu o muncă prea puţin răsplătită şi cu decepţii ce-i vor frâna afirmarea. Prea demn şi conştient de valoarea artei sale, el nu a făcut – ca şi Gounod – concesii publicului amator de efecte menite să părăsească sensurile expresivităţii ideilor purtate de muzica sa, astfel că nu s-a putut bucura de succes decât târziu, după terminarea războiului din 1871, când compozitorii francezi se vor organiza într-o asociaţie ce va ocroti şi va încuraja creaţia franceză („Societatea naţională"). Până la acel moment, Lalo îşi demonstrase ştiinţa şi măiestria creatoare mai întâi în genul operei, gen iubit de el din perioada adolescenţei petrecute la Lille. Astfel va lua parte la un concurs de creaţie a unei opere (*Fiesco* – pe subiectul unei piese de Schiller) dar, deşi cucereşte premiul al treilea, nu va avea niciodată şansa de a-şi putea vedea opera montată pe scena vreunui teatru. Majoritatea lucrărilor compuse de Lalo între anii 1855–1870 vor fi în domeniul muzicii camerale (de la sonate la trio-uri şi cvartete instrumentale) dat fiind că între timp a avut şansa să facă parte dintr-o formaţie cvartetistică de prestigiu (Cvartetul Armingaud). Cum asemenea lucrări nu aveau ecou la editori în acea vreme de strălucire a operei şi a baletului, numele lui Lalo rămâne aproape necunoscut, în timp ce lipsurile materiale deveneau din ce în ce mai greu de suportat. Fără să-şi fi pierdut încrederea şi nici bucuria de a crea, el a avut inspiraţia de a compune un *Divertisment pentru orchestră simfonică*, încurajat fiind de avântul pe care începuse să-l ia viaţa de concert din ultima vreme. Lucrarea lui Lalo, terminată în anul 1873, va atrage

Scanned with OKEN Scanner

atenţia dirijorului Pasdeloup, care o va programa în primele sale concerte din stagiunea 1874–1875. Va urma *Concertul nr. 1 pentru vioară şi orchestră* dedicat de Lalo violonistului spaniol Pablo Sarasate (1844–1908), cel care îl va interpreta în acelaşi an 1874), pentru ca un an mai târziu violonistul Sarasate să ridice publicul în picioare, aplaudând şi aclamând muzica celui de-al doilea *Concert pentru vioară şi orchestră* al său, creaţie ce se va face cunoscută curând în întreaga lume sub denumirea de *Simfonia spaniolă*. Interesant este faptul că această compoziţie nu aparţine unui creator ce a vieţuit şi a cunoscut direct particularităţile folclorului muzical al ţării în care i-au trăit strămoşii (strămoşi ce au părăsit ţinutul natal în secolul al XVI-lea, după cum atestă documentele de arhivă), dar care a fost fermecat în schimb de o specifică şi subtilă unduire melodică, precum de o anumită vibraţie ritmică transmisă din tată în fiu şi înregistrată de el din fragedă copilărie. Pe acest fond, îmbogăţit ulterior prin noi contacte avute cu coloritul pasional al muzicii iberice, compozitorul (trecut de cincizeci de ani), a reuşit să redea o emoţionantă lume a Spaniei, cu visurile şi melancoliile ei, cu frenezia dansurilor, cu bucuriile şi suferinţele de toate zilele, stări sufleteşti de care nimeni nu este străin. Este lucrarea ce se va impune în repertoriul marilor violonişti din toată lumea şi care îi va purta numele peste secole. De altfel coloritul muzical aparţinând unor anumite entităţi naţionale a inspirat compozitorului francez şi alte două creaţii pentru vioară şi orchestră (*Rapsodia norvegiană, Concertul rus*), fără ca acestea să fi putut egala strălucirea cuceritoare a celui de-al doilea concert al său. Denumirea lui de „Simfonie“ (*Simfonia spaniolă*) nu a fost întâmplătoare, dată fiind construcţia ei, dominată de logica procesului dezvoltator (structurată de el pe cinci părţi, ceea ce apare ca o derogare de la forma simfoniei clasice, cu prim model de asemenea nonconformism apărut în Simfonia a VI-a – *Pastorala* – de Beethoven). A intrat însă în concepţia de interpretare a acestei creaţii pentru vioară şi orchestră practica eludării părţii ei mediane (*Intermezzo*), procedeu care trădează tocmai intenţia compozitorului de a fi dat concertului său acea coerenţă logică a gândirii simfonice (de unde şi specificul denumirii). Din fericire, violoniştii ce se transpun în identitatea spirituală a creatorului şi care înţeleg atât substanţa demersului artistic, cât şi logica specifică unei construcţii simfonice, nu se abat de la datele partiturii lui Lalo, unul din marile exemple în acest sens fiind dat de interpretarea lui George Enescu, care a creat o tradiţie în respectarea unei gândiri împrospătate ca substanţă emoţională şi construcţie arhitecturală.

Au mai urmat şi alte câteva compoziţii simfonice sau concertante, dar important rămâne faptul că datorită celebrităţii cucerite în acest al optulea deceniu din secolul în care a trăit, Lalo a avut în sfârşit răsplata unei linişti materiale şi sufleteşti care i-a permis să se întoarcă la prima lui dragoste (opera) şi a compune în acest gen o creaţie ce i-a ilustrat şi mai evident apartenenţa sa la estetica romantică – opera *Regele Ys*-ului (Ys-ul fiind un oraş legendar din Bretania, care – spune legenda – s-ar fi scufundat cu multe secole în urmă). Cu uvertura

Scanned with OKEN Scanner

terminată şi aplaudată într-un concert în anul 1876, opera (compusă pe un libret de Ed. Blau) va fi nevoită să aştepte şase ani pentru a fi terminată şi alţi şase pentru a fi montată şi reprezentată pe scena de la „Théâtre-Comique". Marele ei succes de sală va fi prelungit şi de-a lungul anilor ce au urmat, de fiecare dată cu peste o sută de reprezentaţii anual, succes ce va trece şi peste graniţe, rămânând una din primele mărturii pentru legătura ce a existat între viziunea lirico-dramatică pe care a avut-o arta lui Gounod şi cea a compozitorilor francezi ce i-au urmat. Atrăgătoare prin calităţile ei deosebite, această operă inspirată dintr-o legendă medieval-bretonă, cu simţăminte redate prin melodii învăluite de armonii şi sonorităţi timbrale ce le înnobilează cursul – un curs pe cât de delicat şi nostalgic, pe atât de puternic în forajul făcut în adâncurile povestirii – şi-a impus atât tematica (romantică prin excelenţă) cât şi stilul (caracteristic „francez" prin claritatea, conciziunea şi supleţea lui expresivă).

Apariţia unei opere în evoluţia creatoare a lui Lalo a fost o surpriză pentru directorii marilor teatre muzicale din Paris şi o bucurie pentru public, prilejuind totodată şi o nouă posibilitate de interpretare istorică a evenimentelor muzicale. Ne aflăm în capitala Franţei, în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, perioadă de manifestări muzicale care – datorită atitudinii lui Gounod – începuse să frâneze dependenţa compozitorilor de gustul şi cerinţele unui public captivat de spectacolele de balet şi de *grand opéra*. Dar până a se purifica legătura dintre estetica timpului şi receptivitatea publicului la ideile ei, Lalo va mai avea de suferit din partea autorităţilor ce conduceau interesele instituţiilor artistice pariziene. Asemenea impedimente au reuşit să condiţioneze şi montarea operei sale în funcţie de realizarea unui balet (*Namouna*), gen care asigura de fiecare dată un important venit teatrelor vremii. Obişnuit cu obstacolele, binevoitor şi dornic să-şi poată vedea opera reprezentată, Lalo va compune o admirabilă muzică pentru baletul comandat şi aceasta în timpul scurt acordat (doar patru luni), dar de data aceasta va fi victima unui obstacol mai greu de trecut, prin intervenţia unui accident cerebral ce va fi urmat de semne de paralizie. Charles Gounod – care în curând va cunoaşte şi el o asemenea suferinţă – îi va sări în ajutor şi va realiza orchestraţia lucrării, pentru ca aceasta să poată fi preluată la timp în vederea pregătirii reprezentaţiei ce fusese anunţată în presă şi pe afişe. Deşi succesul spectacolelor cu baletul *Namouna* a fost de mare răsunet, legendarul rege „din Ys" – eroul operei lui Lalo – va mai trebui să aştepte încă şase ani, aşa cum s-a mai menţionat, pentru a fi cunoscut şi aplaudat de public (la 7mai 1888). Lalo depăşise între timp sechelele accidentului cerebral, dar era prea obosit de încercările prin care trecuse pentru a se mai putea bucura de succesul baletului său, aşa cum se întâmplase cu ani în urmă la lansarea *Simfoniei spaniole*. Retras, el va mai compune un concert pentru pian şi orchestră, pentru ca apoi – cu nou entuziasm – să înceapă lucrul la opera *Răscoala ţărănească*. Şi dacă prima sa operă (*Fiesco*) ce fusese premiată în 1871 nu a ajuns să vadă vreodată lumina scenei, întâmplarea a făcut ca şi partitura ultimei sale creaţii să aibă

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi soartă, compozitorul ei părăsind această lume la 22 aprilie 1892, înainte de a o fi putut termina.

Paralel cu prezenţa lui Gounod şi a lui Lalo în viaţa muzicală din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea se impune şi cea a lui LÉO DELIBES (1836–1891), creator mai puţin personal în fondul şi stilul lucrărilor sale, dar deosebit de reprezentativ pentru epoca în care a trăit.

Cu un remarcabil talent afirmat de copil, cu studii muzicale în oraşul natal (Saint-Germain-du Val) ce vor culmina prin înscrierea sa la Conservatorul din Paris pe când avea doar doisprezece ani, Delibes va fi onorat de timpuriu cu un *premier prix* la clasa de solfegii şi încurajat de profesorii de la clasa de pian, de orgă, de compoziţie – unde l-a avut profesor pe Adolphe Adam, autor a numeroase opere şi balete (cu a cărui fiică se va căsători nu peste multă vreme). Excelent pianist şi organist, el va fi angajat în anul 1855 ca acompaniator la Teatrul Liric (apoi ca dirijor de cor), activitate practică ce va marca începuturile viitorului compozitor de operete, balete şi opere, la care se vor adăuga şi periodicele miniaturi vocale sau instrumentale, precum şi valoroase pagini de muzică religioasă.

Începutul îl face opereta, gen ce va încânta decenii în şir publicul teatrelor europene. Între anii 1855–1863, Delibes a compus în jur de cincisprezece operete, ale căror titluri ilustrează fondul lor amuzant-liric, ca de exemplu: *Şase domnişoare de măritat* (1856), *Omletă „à la Fallenbuche"* (1859), *Muzicienii din orchestră* (1861), *Prietenul meu Pierrot* ş.a., printre care se strecoară şi două opere comice (*Maitre Griffard* – 1857; *Grădinarul şi stăpânul* – 1863).

O a doua etapă de afirmare a tânărului compozitor angajat al Teatrului Liric va însemna o nouă treaptă în evoluţia lui – cea a creatorului de balete. Startul în acest gen – cu o veche tradiţie în istoria muzicii franceze – a fost dat în anul 1860, prin surpriza unei invitaţii în care i se solicita colaborarea la compoziţia unui balet, pentru care compozitorul rus-polonez Minkus urma să răspundă de primul şi ultimul act al acestei creaţii intitulate *La source*, iar actele mediane (II şi III) de un eventual colaborator. Delibes a primit oferta cu entuziasm şi faptul că aportul său a fost cel mai aplaudat de public şi lăudat de presă i-a purtat gândul către realizări proprii. Este genul în care tânărul compozitor francez va excela, baletele *Coppelia* (1870) – pe o frumoasă povestire de E.T.A. Hoffmann[1] – şi *Sylvia* (1876) devenind capodoperele ce-i vor înscrie numele în istoria muzicii franceze. Pentru prima dată în istoria baletului romantic se afirma o muzică ce putea fi ascultată independent de coregrafia scenică. Şi dacă în acea epocă creatorii de balete erau invitaţi să compună o muzică „ce ar fi bine să se audă cât mai puţin" pentru a nu pune în umbră arta dansatorilor, Delibes a fost compozitorul care nu a acceptat să ţină seama de asemenea derogări de la legile colaborării dintre arte, deschizând căi noi unui gen ce excela în complexitate artistică. Peste câţiva ani Édouard Lalo îi va prelua concepţia în baletul *Namouna* (1882), iar Ceaikovski va avea şi el

[1] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), talentat scriitor, muzician şi pictor german, cunoscut în Franţa pentru Povestirile sale fantastice.

Scanned with OKEN Scanner

admirabile modele în realizările franceze, contribuind, la rândul său, la spectaculoasa evoluţie a „baletelor simfonice".

Iată-ne ajunşi şi la a treia etapă din creaţia lui Delibes, cea în care el îşi încearcă forţele în domeniul operei – gen ce este urmărit în acest volum al ciclului.

Din anul 1873 datează o primă operă-comică – *Le roi l'a dit* – pe care Richard Strauss a admirat-o şi a propagat-o ca dirijor, ceea ce explică faptul că supravieţuirea ei în Germania a fost cu mult mai îndelungată decât în Franţa. A urmat o nouă operă comică – *Jean de Nivelle* (1880), care nu a rezistat nici ea multă vreme pe scenele pariziene. În schimb, cea de a treia creaţie a sa – opera *Lakmé* (1883) – a încântat publicul, ajungând să dea o adevărată probă de sensibilitate şi de originalitate în expresivitatea stilului său. Admirat de criticii vremii, precum şi de compozitorii ce vor duce mai departe evoluţia operei franceze (Saint-Saëns, Massenet, Fauré, Debussy, Ravel), Delibes va avea norocul să asiste la triumful operei sale din ţară şi străinătate, triumf ce se va prelungi şi în secolul următor (fie reprezentată integral, în repertoriul operelor, fie fragmentar – în viaţa de concert sau în concursurile de bravură vocală).

Atras de coloritul exotic din povestirea *Le mariage* de Pierre Loti şi încurajat de libretiştii pe care i-a avut şi în primele sale două opere – Edmond Goudinet şi Philippe Gille –, Delibes se dovedeşte receptiv la o problematică de mare actualitate (cea colonială) care îi inspiră o muzică deosebit de bogată în melodii (arii, duete şi diferite alte mici ansambluri vocale) cu surprize îndrăzneţe în procesul armonizării sau al coloritului orchestral. Opoziţia dintre personaje (pe de o parte localnici-indieni, pe de alta colonişti-britanici) este prezentată din primul act al operei, ce se petrece într-o colonie engleză din India (în anii 1850–1860) în faţa unui templu retras în mijlocul pădurii din vecinătate. Localnicii vin dis-de-dimineaţă să ceară zeului Brahma sprijin în lupta lor de eliberare. De afară se aude glasul preotesei ce face rugăciunea (Lakmé, tânăra fiică a luptătorului Nilakantha). Când părăseşte templul, mulţimea o va binecuvânta pentru activitatea ei (arie şi cor), apoi se va împrăştia, în timp ce ea îşi va pune pe treptele templului bijuteriile ca jertfă adusă zeului suprem, apoi va pleca împreună cu slujitorul ei (duet) pentru a culege flori spre a-i împodobi altarul (frumoasa arie a florilor). Va urma un *intermezzo* ce aduce în scenă un grup de englezi (două perechi de logodnici cu însoţitoarele lor, din rândul cărora se desprinde pentru scurt timp tânărul Gerald, ofiţer în armata britanică) pentru a admira bijuteriile de pe treptele templului timp în care cei rămaşi îşi cântă impresiile (cvintet). Tânăr şi romantic, Gerald va încerca să şi-o imagineze pe frumoasa indiană ce le purtase şi avusese tăria să se despartă de ele pentru a-i îndupleca pe zei să-i asculte ruga (arie). Ascuns după un pom, el va asista la venirea unei frumoase fete cu braţele încărcate de flori de lotus, imagine ce pare a-i fi transformat fantezia în realitate. Când ea îl invită pe intrusul străin să părăsească acest loc sfânt, el îşi continuă starea de încântare şi adresează zeiţei din faţa lui cuvinte de dragoste nemaiauzite de ea până atunci (arie). Între ei se va înfiripa o poveste de dragoste, surprinsă curând de Nilakantha. Înverşunatul

Scanned with OKEN Scanner

luptător împotriva colonialiştilor jură să-l omoare pe acest străin care a îndrăznit să calce în locuri sfinte şi care pare a-i fi vrăjit fiica. Jurământul său anunţă drama ce începe să se înfiripe în actul al doilea, act ce se petrece în tumultul unui oraş indian înţesat de lume (vânzători ambulaţi, indieni de la ţară, poliţişti englezi ce asigură ordinea, nobili colonialişti ce privesc de pe terasa unui restaurant sărbătorirea zeiţei Durga cu cântece şi dansuri rituale (balet). În mulţime poate fi văzută şi Lakmé, care îşi însoţeşte tatăl (deghizat în cerşetor pentru a-şi putea pune planul în aplicare). În acest scop el porunceşte fiicei sale să cânte, pentru a atrage pe vinovat şi, cu toată teama ce i se cuibăreşte în gând, ea este nevoită să-l asculte (vestita arie a clopoţeilor), şi cântecul ei opreşte în loc mulţimea fermecată. Strategia lui Nilakantha reuşeşte deplin. Atras de cântecul celei de care s-a îndrăgostit, Gerald se va apropia şi va putea schimba câteva vorbe cu ea din care află de pericolul ce-l ameninţă. Dar planul tatălui ei devine greu de împlinit, deoarece gărzile militare engleze încep să circule peste tot, pentru a împiedica vreo încăierare. Şi în timp ce se lasă seara şi cei doi tineri se pot întâlni, Lakmé are curajul să-i propune a fugi împreună în izolarea pădurii, departe de orice ameninţare. Sentimentul onoarei şi al datoriei îl determină să reziste acestei chemări, dar nu va trece mult şi va cădea înjunghiat de pumnalul lui Nilakantha. Ajutat de Lakmé şi de credinciosul ei slujitor, Gerald va fi transportat într-o colibă din pădure, pentru a fi ocrotit şi salvat de ei, decor în care se va desfăşura acţiunea actului final. Cântecul ei blând, încurajator şi licoarea plantelor din pădure îi vor reda puterea precum şi gândul de a nu o mai părăsi. Descoperit de unul dintre bunii lui camarazi în timp ce Lakmé plecase la izvor pentru a-i aduce apă sfinţită, el decide să se întoarcă la misiunea sa, evitând astfel a fi considerat şi declarat dezertor. De departe se aude marşul soldaţilor englezi, atât de atrăgător pentru el, în timp ce Lakmé revine din pădure. Ea îi înţelege hotărârea şi – fără a mai încerca să-l înduplece – va sorbi din sucul unei flori otrăvitoare ce va reda fiecăruia libertatea deplină. La apariţia tatălui ei, însetat de răzbunare, ea va mai avea puterea să-i oprească braţul ce-şi îndrepta pumnalul spre bărbatul iubit, apoi îşi va trăi ultimele clipe în braţele lui.

Pe fondul unui fanatism religios şi al luptei pentru libertate se ţese, aşadar, idila dintre fiica unui luptător brahman şi un tânăr ofiţer al armatei britanice. Delibes, compozitorul francez înzestrat cu multă sensibilitate, a fost receptiv mai mult la vibraţia lirică şi la farmecul exotic al povestirii, decât la problematica gravă a asupririi politice, atât de tulburătoare în creaţia unor iluştri compozitori romantici, ca Chopin sau Verdi, pentru a da doar două dintre cele mai reprezentative exemple. În biografia lui Delibes ar exista de fapt un punct de legătură între el şi Verdi, dar acesta este de pus în legătură doar cu sursa inspiraţiei lor, dat fiind că textul care a stat la baza creaţiei operei *Rigoletto* (compusă de Verdi în anul 1851) va inspira şi muzica de scenă a dansurilor pe care compozitorul francez le va compune peste trei decenii, la reluarea piesei lui Victor Hugo *Le roi s'amuse*. Dar şi de data aceasta se insinuează evidenta diferenţă dintre temperamentele celor două personalităţi, Delibes fiind înclinat spre latura liric-lu-

Scanned with OKEN Scanner

minoasă a subiectului, în timp ce Verdi realizează pe aparenta luminozitate a dramei lui Hugo una dintre cele mai zguduitoare acuzaţii sociale din şirul celor reflectate în muzica sa.

Cu opera *Lakmé* – care a avut premiera la 14 aprilie 1883 – Delibes a înscris un adevărat eveniment în viaţa muzicală pariziană. După seria de operete compuse şi cele două minunate balete care i-au impus numele de talentat compozitor în Franţa şi peste hotarele ei, el a reuşit să mai urce o treaptă în evoluţia sa artistică prin îndreptarea sa către genul operei (*Le roi l'a dit* – 1873; *Jean de Nebille* – 1880; *Lakmé* – 1883). Succesul avut cu cea din urmă îl va încuraja să compună încă o operă – *Kassya* –, pe care nu o va putea duce însă până la capăt. O va termina Julles Massenet şi o va prezenta postum publicului din Paris la doi ani după moartea compozitorului (16 ianuarie 1891), destinul făcând ca premiera ei să aibă loc în anul 1893, după zece ani de la răsunătorul succes al operei *Lakmé*.

Un alt compozitor francez aplaudat pe toate scenele lumii până în zilele noastre din generaţia lui Delibes este GEORGES BIZET. Născut la Paris (1838), el încetează din viaţă în apropierea Parisului (la Bougival) în anul 1875. Fiu al unui profesor de canto, el va fi iubitor de operă şi operetă de mic copil, dând totodată semne de talent muzical precoce. Şi tot la Paris va fi student la Conservator, laureat al claselor de pian şi orgă (la care predau profesori de renume ca Marmontel şi Benoist) ca şi la clasa de compoziţie a lui Halévy sau la cea de armonie, fugă şi contrapunct condusă de Zimmermann. Asemenea lui Delibes, el se va afirma un timp ca autor de operete, genul ce strălucea şi atrăgea din ce în ce mai mult publicul marilor metropole europene. Un admirabil prilej de afirmare i-a fost oferit de un concurs de compoziţie pe un anumit subiect (*Docteur Miracle*), competiţie organizată de Jacques Offenbach[1] la Paris în anul 1857, pe când avea nouăsprezece ani. Fără să fi fost intimidat de numărul mare de concurenţi sau de membrii juriului – printre care figurau nume de prestigiu (Thomas, Gounod, Halévy, Scribe ş.a. în fruntea cărora prezida Auber) – tânărul Bizet obţine premiul întâi (*ex. aequo* cu Ch. Lecocqu[2]). Şi tot în anul 1857 Bizet reuşeşte să cucerească „marele premiu al Romei", ceea ce-i va asigura trei ani de vieţuire în villa Medicis. Acolo va avea răgazul să facă excursii, să cunoască lumea, să citească volume de cărţi de o frumuseţe nebănuită şi să aibă libertatea de a compune ceea ce dorea. *Simfonia în do major* pe care o crease în 1855 (şi care se va face cunoscută abia după optzeci de ani) îi dădea imbolduri să continue în genurile simfonice în care excelase Berlioz, cărora le va răspunde cu o simfonie descriptivă (pentru orchestră şi cor), cu o uvertură, un *Scherzo*, un marş

[1] Autor al unei singure opere: *Povestirile lui Hoffmann*.

[2] Charles Lecocq (1832–1918), absolvent al clasei de compoziţie de la Conservatorul parizian (condusă de Halévy), autor de opere comice şi operete care i-au adus glorie în epoca romantică şi postromantică.

Scanned with OKEN Scanner

funebru sau o suită simfonică *Amintiri din Roma*, după care va reveni curând la genul iubit, scriind o operetă (*Don Procopio*). Alături de *Docteur Miracle* toate aceste creaţii ale primei tinereţi vor rămâne simple compoziţii „de ascuţit pana" faţă de ceea ce va lăsa el moştenire teatrelor de operă din lumea întreagă.

Revenit la Paris în anul 1860, Bizet va avea de parcurs câţiva ani grei, în care va fi nevoit să-şi câştige existenţa cu transcripţii pentru pian din lucrări celebre ale compozitorilor clasici sau din repertoriul modern de operă franceză şi italiană. Excelentul pianist care atrăsese până şi admiraţia lui Liszt (pentru a da un singur convingător exemplu) a trebuit să renunţe un timp la voluptatea de a compune. O primă creaţie care îi va da libertatea de a-şi afirma talentul va fi opera *Pescuitorii de perle* ce va fi reprezentată în premieră la Teatrul Liric (la 30 septembrie 1863). Libretul, tipic romantic (de Cormon şi Carré) – a cărui acţiune se petrece într-un trib indian – proslăveşte în primul act sentimentul prieteniei (prin puterea pe care o au doi bărbaţi îndrăgostiţi de aceeaşi tânără indiană să renunţe la speranţa în împlinirea idealului lor), pentru ca în actul al doilea unul dintre ei să nu poată rezista jurământului făcut prietenului său şi să primească dragostea celei pe care ei o iubeau (devenită între timp preoteasă a templului din trib). Şi iată – pentru a câta oară? – relieful dat de artiştii romantici victoriei pe care o au marile iubiri. Finalul (actul III) va contopi natura diferită a sentimentelor omeneşti (cea a prieteniei şi a dragostei pătimaşe – cu cea a geloziei şi a răzbunării) într-o soluţie ce adaugă şi puterea de sacrificiu, pe cât de eliberatoare, pe atât de tragică. Prezenţa mulţimii de locuitori ai tribului de pe malul mării, toţi pescuitori de perle, motivează cu claritate titlul acestei opere, colorit local ce este împlinit şi prin practica religioasă de templu (care judecă şi conduce etica tribului). Muzica reflectă luminozitatea acestui colorit local şi varietatea simţămintelor trăite de eroii acţiunii, anunţând pe viitorul compozitor al *Arlezianei* şi al operei *Carmen*. Alături de frumuseţea melodică a ariilor, duetelor şi ale altor mici ansambluri vocale, se face remarcată atât tradiţionala măiestrie corală, cât şi originalitatea de a fi introdus în desfăşurarea scenică corul dansant. „Acesta este un mare muzician", declarase Halévy, fostul său profesor de compoziţie cu un an înainte de premiera *Pescuitorilor de perle*, dar adevărul este că Bizet nu va cunoaşte gloria artei sale decât în anul 1872, când i se va executa în concertele „Pasdeloup" prima suită din muzica de scenă pentru melodrama *L'Arlésienne* de Alphonse Daudet[1]. Vor urma un şir de opere (unele neterminate) din rândul cărora s-au detaşat două titluri: *Ivan cel Groaznic*, a cărei partitură, terminată în 1865, s-a rătăcut între timp şi se va face cunoscută doar în secolul următor şi *Frumoasa fată din Perth* (1866).

Anii războiului franco-german (1870–'71) au fost precedaţi de căsătoria lui Bizet cu Geneviève Halévy (fiica fostului său profesor) şi urmaţi de numirea

[1] Alphonse Daudet a extras din volumul său *Contes de mon moulin* (1866) unul din subiectele pe care a creat melodrama *L'Arlésienne* pentru care Bizet va compune şase ani mai târziu muzica de scenă.

Scanned with OKEN Scanner

sa ca dirijor de cor la „Opéra", apoi ca şef de orchestră la Opéra-Comique, unde va avea bucuria de a-şi vedea montată o ultimă operă (*Djamileh* – 1872) şi chiar o operetă (*Don Rodrigo* – 1873), fără că nici una dintre ele să fi depăşit valoarea *Pescuitorilor de perle*. Dar evenimentul cel mai de seamă al acestei ultime perioade din scurta sa viaţă, ca şi din întreaga sa biografie, va fi comanda pe care o va primi din partea teatrului Opéra-Comique de a compune drama muzicală *Carmen*, creaţie ce va însemna suprema contribuţie a lui Bizet la evoluţia operei franceze şi universale.

Subiectul acestei noi şi ultime lucrări a muzicianului ce-şi trăia ultimul an de viaţă s-a inspirat din cel de al treilea capitol al unei nuvele pe care scriitorul Prosper Mérimée (1803–1870) o lansase în anul 1845 cu răsunător succes literar. Plasarea acţiunii în Spania – ţara temperamentelor înflăcărate şi a unei vieţuiri mereu sub menţinerea înverşunatelor oprimări religioase şi politice – a oferit compozitorului şi libretiştilor Henry Morlhac şi Ludovic Halévy (nepotul compozitorului) realizarea unui puternic conflict dramatic. În acest climat – şi nu în îndepărtatul Orient, ca în alte opere pe care le compusese până atunci, a reuşit Bizet să realizeze una dintre cele mai originale drame muzicale ale perioadei romantice. Pentru prima oară în istoria operei toate personajele din desfăşurarea acţiunii sunt oameni simpli (soldaţi, lucrătoare din fabrică, copii de pe străzile Sevillei, ţigani, contrabandişti, toreadori). Cu Bizet începe, aşadar, o privire spre viaţa celor mulţi, purtaţi de soarta lor grea către nelegiuiri. Eroina este o angajată a fabricii de tutun, mândră de frumuseţea, isteţimea şi succesele ei, violentă şi independentă, învăţată să facă mici sau mari compromisuri de care nu se sfieşte. Iubeşte arzător, dar părăseşte fără milă pe cel iubit atunci când i se iveşte în cale o nouă ispită atrăgătoare, luptând pentru relativa ei libertate.

Acţiunea operei începe în faţa unei cazărmi, unde se aşteaptă schimbarea gărzii. Lumea circulă sau aşteaptă solemnitatea momentului, mulţime de copii alăturându-se soldaţilor ce se apropie – în rândul cărora se află şi sergentul Don José ce urmează să-şi ia postul în primire. Pe el îl aşteaptă o tânără fată (Micaëla) trimisă cu veşti şi merinde de buna lui mamă de la ţară. Până acum totul se petrece simplu, evocator, pe plan scenic şi muzical. Urmează un prim contrast în dramaturgia operei, cel al apariţiei celor două personaje feminine ce par a ilustra trecutul şi viitorul sergentului din postul de gardă. Mai întâi Carmen, alături de mulţimea de lucrătoare ce ies din fabrică în timpul pauzei care li se acordă. Ea e aşteptată de câţiva admiratori, dar dorinţa ei este să-l cucerească pe Don José şi în acest scop începe să cânte şi să danseze pasionat (arie pe ritm de Habanera). Floarea pe care ea o aruncă cu cochetărie spre el va fi ridicată şi ascunsă de sergent în tunică cu timiditate. Urmează întâlnirea lui cu Micaëla, tânăra fată alături de care el crescuse, duetul lor aducând raze senine de acasă, fără ca nici unul dintre ei să fi bănuit că acestea sunt ultimele veşti bune pe care el le va mai primi de la mama sa. Contrastul cu scena ce urmează (în care Carmen este arestată pentru vina de a se fi încăierat şi a fi rănit o altă lucrătoare) declanşează începutul dramei. Ea va fi dată sub pază lui Don José, care – orbit de frumuseţea ei – îi va

Scanned with OKEN Scanner

înlesni fuga. O vom reîntâlni în cârciuma lui Lillas Pastia (actul II), locul de întâlnire a unui grup de contrabandişti din care face şi ea parte. Acolo are prilejul să-l cunoască pe Escamillo, neînfricatul toreador, ale cărui atenţii o vor lăsa indiferentă. În sfârşit va apărea şi tânărul militar ce o salvase din închisoare, care – angrenat în situaţii potrivnice purităţii lui sufleteşti – va fi nevoit să se alăture celor certaţi cu legea pe care îi va urma pe drumul refugiului lor în munţi. Acţiunea se petrece într-un decor nou (actul III) ce înfăţişează un popas pe care ei îl fac (încărcaţi cu greutatea mărfurilor lor) pe un drum de munte. Şi, în timp ce dragostea lui Don José, nefericit de soarta lui de dezertor, devine pătimaşă, Carmen se bucură din plin de traiul ei în libertate. Se vor succeda câteva scene contrastante, care – deşi convenţionale – au rolul de a contribui la dezvăluirea sentimentelor ce vor conduce dramaturgia scenică şi muzicală către sfârşitul ei tragic. Mai întâi scena ghicitului în cărţi ce prezic eroinei o moarte apropiată), urmată apoi de apariţia lui Escamillo (pe urmele tinerei fete de care s-a îndrăgostit). Lupta cu cuţitele dintre cei doi rivali ce se întâlnesc va fi potolită de Carmen, încântată de neaşteptatul ei succes la vestitul toreador. Stăpân pe situaţie, el se va retrage, după ce a invitat tot grupul la prima coridă la care va participa pe marea arenă din Sevilla. Urmează apariţia Micaëlei pe drumul de munte în căutarea omului iubit, pentru a-i aduce veşti despre mama sa care îşi trăieşte ultimele zile şi a-l îndupleca să vină cu ea pentru a o mai putea prinde în viaţă. Oscilând între marea lui iubire pentru Carmen şi dragostea filială şi decizând în cele din urmă să întovărăşească pe Micaëla, Don José va pierde dragostea celei pentru care îşi sacrificase cariera militară şi libertatea, devenind un dezertor. Finalul (actul IV) se petrece într-o piaţă din Sevilla din vecinătatea arenei în care aveau loc celebrele coride. Carmen şi Escamillo străbat mulţimea care-l aclamă cu entuziasm pe luptător, în timp ce Don José va fi nevoit să aştepte deznădăjduit ca ea să rămână singură pentru a o întâmpina şi a o implora să revină la el. Dar rugăminţile lui nu vor mai avea nici un ecou în sufletul celei ce-şi trăia marea fericire de a fi liberă şi iubită de un toreador. Din arena de lupte se aud din ce în ce mai puternic aclamaţiile mulţimii, la care Carmen nu reuşeşte să mai poată participa, reţinută cu disperare de Don José, în speranţa de a-i putea recuceri iubirea. Gradaţia ce intensifică contrastul dintre umilinţa bărbatului părăsit şi dispreţul pe care îl poartă răspunsurile femeii iubite conduce la culminaţia unui dezechilibru sufletesc ce hotărăşte tragismul final, el omorând-o cu pumnalul şi strigându-şi apoi vinovăţia în faţa mulţimii adunate, în hohote de plâns.

Pe plan tematic, nu poate trece neobservat faptul că de la acest deznodământ dramatic al operei *Carmen* la cel al disperării cu care soldatul Wozzek îşi va ucide iubita în opera lui Alban Berg (ce va fi compusă după cinci decenii) nu este decât un pas. Iată-ne pentru prima oară în istoria acestui gen în faţa unui compozitor ai cărui eroi (principali, secundari sau figuranţi) nu au mai fost văzuţi făcând parte din acţiunea scenică a vreunei drame muzicale. Dacă Verdi adusese nu de mult pe scenă eroi ce făceau parte din lumea saloanelor pariziene din contemporaneitatea sa (în *Traviata* – 1853), sau a ţiganilor (în *Trubadurul* în

Scanned with OKEN Scanner

acelaşi an 1853), Bizet este compozitorul ce s-a apropiat şi el de viaţa semenilor lui contemporani – şi aceasta cu o înţelegere şi compasiune asemănătoare celor demonstrate de ilustrul compozitor italian – deosebindu-se de el doar prin faptul că eroii săi sunt aleşi din lumea pestriţă a oamenilor simpli din Sevilla, diferenţă de ambianţă locală şi socială ce a imprimat un colorit cu totul nou dramaturgiei muzicale.

Ceea ce este interesant de remarcat în evoluţia acestui talentat compozitor francez ce face pasul către realizările secolului XX este faptul că pătrunderea în universul social şi sentimental al acestor oameni – de la ţară, din fabrici şi cazărmi sau din afara legii – intră în orizontul viziunii sale etic-artistice doar în ultimul an al vieţii. Se mai poate observa, aşadar, şi faptul că evoluţia creatorului romantic către o specifică identitate ideatică a fost cu mult mai lentă decât cea a cuceririi meşteşugului componistic (ca ucenic sau laureat al mai multor „premiers prix" sau ca muzician ce se afirmă de tânăr compunând în genul operei). Şi nu poate fi trecut cu vederea faptul că acest compozitor francez – copil al unui profesor de canto – ce s-a afirmat ca talent precoce şi admirator al genurilor muzicale cu acţiune scenică, a ajuns să cunoască valoarea marilor creatori de muzică cultă târziu, la treizeci de ani, când – descoperindu-l pe Beethoven – începe să renunţe la admiraţia sa pentru Meyerbeer şi să fie din ce în ce mai mult atras de concertele în care figurau creaţiile ilustrului compozitor de la Bonn sau ale compatriotului său Berlioz, precum şi unele pagini orchestrale desprinse din operele lui Wagner. Cele câteva lucrări pentru orchestră simfonică compuse de el (printre care *Simfonia în Do, Amintiri din Roma* sau uvertura *Patria* (prima rătăcită şi cunoscută postum, celelalte două de mult uitate) au apărut sporadic şi ocazional în evoluţia tânărului iubitor de acţiune scenic-muzicală, singura creaţie reprezentativă din domeniul simfonic rămânând doar cele două suite desprinse din muzica de scenă compusă pentru drama lui Alphonse Daudet – *Arleziana*[1] – o creaţie târzie (1872), adevărată demonstraţie de identitate creatoare ce anunţă prospeţimea gândirii din opera *Carmen*[2].

Revenind la partitura capodoperei lui Bizet şi urmărind specificul stilistic al acestei ultime creaţii, ne poartă gândul la simbolica înfăţişare a lui Janus, zeu al Romei antice ce avea capul alcătuit din două chipuri, unul cu privirea îndreptată

[1] Muzica de scenă pentru drama lui Daudet era alcătuită din 21 piese orchestrale şi 6 coruri. După ce piesa scriitorului francez a dispărut de pe afişele pariziene, Bizet a selecţionat cele mai reprezentative dintre paginile partiturii, alcătuind cunoscutele două *Suite* pentru orchestră simfonică, intrate curând în repertoriul concertistic de pretutindeni. Lucrarea prezintă un colorit nou, desprins din atmosfera specifică vieţii ţăranilor din regiunea sudică a Franţei, (Provence), deschizând o etapă nouă în evoluţia compozitorului, prin originalitatea paletei armonice şi orchestrale, prin felul în care îmbină cântecele şi dansurile populare (de exemplu *farandola*, un dans caracteristic provensal) cu melodica şi ritmica genurilor orăşeneşti (marşul sau menuetul).

[2] În acest sens – al identităţii creatoare – pot fi incluse şi cele 12 piese pentru pian la patru mâini – *Jeux d'enfants* (compuse la începutul deceniului al optulea) în a căror desfăşurare vibrează atât privirea înapoi (Schumann) cât şi cea spre viitor (Mussorgski).

Scanned with OKEN Scanner

spre trecut, în timp ce opusul său sfrunta viitorul. Vibrând cu intensitate pentru subiectul grav ales de această dată, Bizet trece peste unele scăderi presărate de-a lungul libretului şi îşi concentrează cu încrâncenare forţele asupra unei dramaturgii muzicale care să poată transmite adevărul scenic, moment de moment.

Ce preia din trecut? În primul rând forma arhitecturală (Bizet construindu-şi muzica pe succesiunea a patru acte, precedate de o uvertură). Cu toate că de la prima pagină a creaţiei sale compozitorul pare a se fi declarat un adept al tradiţiei (într-o vreme în care Wagner deschisese cu mai bine de două decenii înainte opera *Lohengrin* cu un „Preludiu") şi cu toate că el nu părăseşte numerele închise (de sine stătătoare – cu arii, coruri, mici ansambluri, pagini orchestrale), muzica ultimei sale opere nu va fi nici fragmentată, nici statică, desfăşurarea ei fiind permanent vie şi convingătoare. „Ceea ce mă mulţumeşte este faptul că mi-am găsit drumul" – scria compozitorul în acea vreme unui prieten, nebănuind că acest drum ajunsese la capătul lui. Şi tot el dădea unele amănunte în legătură cu aspiraţia sa către adevărul dramatic: „S-a terminat cu şcoala ornamentelor, a ruladelor şi a minciunii fără nici un rost. Ea a murit, să o înmormântăm fără lacrimi, fără părere de rău, şi – înainte!" dând acelui „înainte" final semnificaţia de mobilizare a celor ce creează pe calea legăturii cu viaţa şi cu aspiraţiile celor mulţi din contemporaneitatea sa.

Cu acest comandament estetic, el va conduce dramaturgia muzicală unitar, sprijinind-o permanent pe contraste ivite fie între scenele de masă şi cele de gen, fie între specificul temperamental al personajelor şi diferitele nuanţe ale trăirilor lor interioare. Acest contrast se impune din prima pagină a operei (Uvertura) când, după muzica sărbătorească ce redă ambianţa de deschidere a luptelor cu taurii – atât de caracteristice tradiţiei spaniole – se conturează tema tragică a destinului celor doi eroi ce apare mereu ameninţătoare în desfăşurarea muzicală a întregii opere. Ea este concepută ca *leit-temă*, după modelul lui Berlioz din muzica *Simfoniei fantastice* (şi nu după cel al ţesăturii *leit-motivice* wagneriene), cu rol conducător în înţelegerea dramaturgiei muzicale (cel de a evoca intensitatea tragismului către care se îndreaptă acţiunea şi a-l impune ireversibil în deznodământul ei). Ca fizionomie, tema este realizată prin secvenţe angrenate într-o linie melodică descendentă depresivă, în care domină (ca element caracteristic) secunda mărită, interval prezent în structura cântecelor orientale ale etniei ţiganilor ce a ajuns de-a lungul timpului pe pământ european.

Urmărind aportul lui Bizet în derularea celor patru acte ale operei se va impune din ce în ce mai mult acel suflu pasionat al universului iberic, cu exuberanţa şi violenţa temperamentală a locuitorilor ce par a sfida apăsarea oprimării care a ameninţat şi îngrădit la tot pasul vieţuirea lor. Şi cântecul şi dansul spaniol devin simboluri ale intensităţii unor simţăminte ce particularizează spiritualitatea acestui colţ de lume, farmec care a atras muzicienii vremii din îndepărtatul răsărit (Glinka, Ceaikovski, Rimski-Korsakov) sau din vecinătatea franceză (Lalo, Chabrier, Debussy, Ravel). Printre ei se impune la loc de frunte şi numele lui Bizet, compozitorul ce a îmbogăţit orizontul romantic nu numai

Scanned with OKEN Scanner

prin realismul viziunii sale artistice din tematica operei sale, dar şi prin specifica forţă expresivă a unui limbaj ce a contribuit în măsură inestimabilă la adevărul dramaturgiei scenice şi muzicale. Asemenea lui Lalo – creator al *Simfoniei spaniole* ce entuziasmase publicul parizian cu un an în urmă – Bizet are meritul de a fi creat un limbaj sprijinit pe particularităţile melodico-ritmice, armonice şi instrumentale ale muzicii spaniole rurale şi orăşeneşti, precum şi ale muzicii ţiganilor spanioli, cu specifice elanuri clocotitoare, asprimi şi accente pasionale. Fără a fi călătorit în Spania pentru a se fi putut inspira direct din materialul muzical folcloric, Bizet a cercetat documente muzicale autentic-spaniole, pe baza cărora a reuşit să pătrundă şi să creeze în spiritul, coloritul şi robusteţea acestei muzici, pe care a grefat-o permanent pe eleganţa lirică a melodismului francez. Împletirea acestor două identificabile căi stilistice va face loc unei contopiri totale în zguduitoarea culminaţie finală, ecou al unei prăbuşiri interioare comparabilă doar cu cea pe care o va trăi Othello în finalul operei pe care Verdi o va compune şi el la apusul vieţii. Aspiraţia sa către reflectarea adevărului scenic în muzică l-a condus pe Bizet la o surprinzătoare varietate a invenţiei melodice, în funcţie de temperamentul fiecăruia dintre personajele operei. El se menţine în nuanţele proprii lirismului francez atunci când o portretizează pe Micaëla (personaj cu apariţii trecătoare, doar în primul şi al treilea act), nuanţe ce au ecouri şi în glasul lui Don José în primele două acte (cu culminaţie în declaraţia pe care el o face eroinei în cel de-al doilea act – „aria florii"). Cât de deosebită este expresivitatea glasului său faţă de cel al lui Escamillo, toreadorul mereu aclamat de un public amator de spectacolul sângeros oferit de tehnica lui de a putea învinge „inocenţa" (şi nu forţa) unui taur. „Ceea ce mă desparte pe mine de Bizet va fi întotdeauna aria toreadorului", a mărturisit Debussy unui cronicar ce-i solicita părerea asupra muzicii din această operă, nebănuind nici un moment că interlocutorul lui era departe de a fi înţeles sensul spuselor sale care se refereau de fapt la succesul şi celebritatea acestei arii pe o temă în rim de marş, cuceritoare a celei mai mari popularităţi din toate câte a compus Bizet. Era o temă ce reuşea de fiecare dată să ridice publicul vremii în picioare, pe când rolul ei nu era altul decât acela de contrast al zguduitorului dramatism întruchipat de leit-tema iubirii şi a morţii, cu culminaţia intensităţii ei emoţionale în scena finală a operei. În acelaşi sens poate fi interpretată şi părerea lui Nietzsche despre muzica sărbătorească a luptelor cu taurii ce deschide partitura uverturii, părere ce a rămas înscrisă în dreptul primelor ei portative: „Prachtvoller Circuslärm" (în traducere liberă: ce splendid tărăboi de circ!), fără ca filozoful german să mai fi continuat a nota şi unele însemnări relative la bine cunoscuta lui admiraţie pentru efectul de pol opus avut de această muzică introductivă în contextul sintezei muzicale realizată de Bizet în uvertura capodoperei sale. Departe ca factura spectaculos-facilă a acestei teme a toreadorului să fi fost o caracteristică a stilului lui Bizet, un stil ce s-a dovedit în ultimele creaţii pe cât de evoluat, pe atât de independent de influenţe străine. În ceea ce priveşte influenţa lui Wagner asupra gândirii sale de care era acuzat de către unii cronicari din

Scanned with OKEN Scanner

contemporaneitatea sa, acesta este un subiect ce nu mai merită a fi discutat astăzi, după trecerea a mai bine de o sută de ani, când specificul gândirii şi al stilului său a ajuns să fie apreciat ca „opus wagnerismului" şi când acuzaţia unora dintre contemporanii lui – neacomodaţi nici cu limbajul lui Wagner şi nici cu cel al lui Bizet – a fost între timp înlăturată de valoarea unei creaţii mereu prezente în viaţa de concert (cum este *Arleziana*) sau în repertoriul teatrelor de operă de pretutindeni (cum este *Carmen*). Singura influenţă din partea ilustrului compozitor german ar putea viza doar forţa suflului romantic ce-şi poartă eroii la moartea fără întoarcere. Dar în timp ce la Wagner necunoscutul „lumii de dincolo" apare ca împlinire a iubirii ideale, la Bizet tematica operei *Carmen* se impune ca o demonstraţie a dragostei de viaţă ce se îneacă în neîmplinire. Desigur că la această trăsătură ce apropie rezolvarea pesimist-romantică a capodoperei lui Bizet de cea care se impune în realizările lui Wagner s-ar mai putea adăuga şi acea aspiraţie comună a celor doi compozitori de a oglindi adevărurile vieţii în muzica lor. Dar, în timp ce Wagner îşi scria singur libretele operelor pentru a fi singurul răspunzător de împlinirea acestui ideal estetic, Bizet rămâne un compozitor îngăduitor cu libretiştii săi, salvând unele slăbiciuni ivite în textul lor[1] prin forţa arzătoare a expresivităţii muzicii sale. Şi tocmai pe acest efort artistic de a reuşi să compună o muzică veridică se grefează şi talentul lui Bizet de a portretiza muzical temperamentul eroilor săi (indiferent dacă aceştia făceau sau nu parte din universul nuvelei lui Merimée[2]). Forând profund în lumea lor interioară, Bizet ajunge să oglindească în dramaturgia muzicii atât evoluţia sentimentelor, cât şi pe cea a intensităţii cu care acestea se manifestă, dictând o continuă varietate a comportamentului lor. În acest sens, portretizarea muzicală făcută eroinei – pentru a da cel mai ilustrativ exemplu – apare permanent motivată de-a lungul celor patru acte ale partiturii. Cochetăria cântecului şi a dansului în mişcare moderată şi legănată (*Habanera*) prin care ea încearcă să-l cucerească pe Don José (în primul act); sinceritatea dragostei cu care ea îl aşteaptă apoi în taverna lui Lillas Pastia („*innamorata alla follia*", după cum va declara prietenelor ei), stare ce o face cu totul nereceptivă la complimentele primite din partea toreadorului Escamillo (actul II); cufundarea ei în gânduri triste la prezicerile întunecate făcute de cărţile de ghicit-monolog cu adâncime interioară ce nu mai este de recunoscut în acelaşi act (al treilea) în care setea de libertate o conduce la detaşarea de dragostea lui Don José, umbrită de gelozie. Îndreptarea ei către o nouă aventură sau către înfruntarea destinului tragic prezis de curând în cărţile de ghicit (actul IV) – sunt stări ce se adaugă la marea varietate de manifestări, reflectate toate în muzica lui Bizet cu o impresionantă putere de pătrundere psihologică.

[1] Cum apare, de exemplu, prezenţa firavei Micaëla în sălbăticia locurilor prin care se strecurau noaptea contrabandiştii.

[2] Micaëla este un personaj introdus de libretişti în acţiunea operei pentru a contribui la înţelegerea personajului Don José, venit din puritatea vieţii de la ţară (atât de deosebită de ambianţa Sevillei).

Scanned with OKEN Scanner

La caracterul realist al operei contribuie în mare măsură şi felul în care drama personală a celor doi eroi apare împletită permanent cu viaţa grupului din care ei fac parte. Această viziune de ansamblu a desfăşurării dramei lor se impune de la început în coloritul bogat şi diversificat al primului act, când pe scenă se perindă crâmpeie din viaţa soldaţilor, a copiilor ce îi admiră şi le imită ritualurile invariabile, a tinerelor lucrătoare din fabrici, abrutizate de munca lor mecanică, trăindu-şi gălăgios scurta fericire a pauzelor. Ansambluri mici (cvintet în actul II, terţete, duete) sau mari (coruri) se îmbină cu acţiunile celor doi eroi şi în următoarele trei acte, fiecare în altă ambianţă scenică (cea din actul al doilea petrecându-se într-o tavernă de periferie care adună o mare diversitate de oameni (ţigani, contrabandişti, toreadori, militari) fie că aceştia îşi cântă iubirea (Carmen) şi voioşia (Don José – prin *Cântecul soldatului din Alcada*), fie lăudându-şi victoriile (Escamillo) sau plângându-şi descumpănirea (contrabandiştii), fie că se înfruntă aprinşi de gelozie (Don José – Zuniga), comun fiindu-le tuturor însă dorul de libertate de care sunt lipsiţi. Faţă de varietatea pe care o prezintă primele două acte, ultimele două îşi concentrează derularea acţiunii în jurul unor intense stări sufleteşti trăite de cei doi eroi, în decoruri ce urmăresc trecerea lor prin locuri ce-i conduc la deznodământul tragic (mai întâi drumul de munte, din actul al treilea, apoi piaţa sevilianã învecinată cu arena coridelor (în final). Ceea ce este remarcabil în această ultimă creaţie a lui Bizet este faptul că peste întreaga desfăşurare şi transformare a situaţiilor şi sentimentelor prin care trec cei doi eroi ai operei (de la puritatea lui sufletească la gravitatea crimei finale, sau de la insinuanta ei cochetărie până la inconştientul curaj de a înfrunta ameninţarea morţii) pluteşte permanent în dramaturgia muzicală o melancolie stranie, fond muzical psihologic ce vădeşte deosebita complexitate a unei vibraţii creatoare.

Se impune a fi subliniat în aceste ultime consideraţii asupra valorii operei *Carmen* şi particularitatea pe care o prezintă evoluţia compozitorului către această culme a realizărilor sale. Pentru că de la simplitatea şi eleganţa melodică tipic franceză pe care Bizet a pornit în casa tatălui său, până la bogăţia expresivă a gândirii sale cromatice (din melodism şi din armonia învăluitoare), sau până la supleţea coloritului orchestral şi – cu deosebire – la varietatea freamătului ritmic din dansurile arleziene sau spaniole redate în ultimele creaţii, nu a fost vorba de trecerea unui timp îndelungat – având în vedere scurta lui viaţă –, ci de o uluitoare şi rară cucerire a originalităţii sale, impulsionată de surprizele substanţei tematice clocotitoare.

Asemenea mărturii de prospeţime creatoare, mult aplaudate astăzi, nu au fost surprinse de public nici la premiera operei din 3 martie 1875 şi nici de-a lungul celor patruzeci şi opt de reprezentaţii ce au urmat, spectacole primite cu răceală în continuare de public, dar care au rezistat pe afiş datorită admiraţiei manifestate de compozitorii vremii şi a repetatelor lor intervenţii.

Desigur că nu este pentru prima oară când o tematică considerată „imorală“ (aşa cum fusese etichetată şi *Traviata* cu două decenii în urmă în presa

Scanned with OKEN Scanner

pariziană) – sau cu un limbaj presărat de asprimi în desfăşurarea lui melodic-armonică – să nu fi fost pe placul unui public obişnuit fie cu stilul *bel-canto* italian (diatonic, înflorit, spectaculos), fie cu cel melodic specific lirismului francez. Nu va trece multă vreme şi acest public al Franţei va ajunge să recunoască marile merite înnoitoare ale compozitorului lor (ajuns la maturitatea sa creatoare abia în ultimii ani ai vieţii). Va fi prea târziu, pentru că peste exact trei luni de la premiera capodoperei sale el va atinge capătul unei scurte vieţuiri, după ce fusese nevoit să părăsească Parisul pentru a-şi îngriji sănătatea. S-a întâmplat ca la deprimarea suferită în urma eşecului avut la premiera din 3 martie 1875 să se fi adăugat şi unele dificultăţi de respiraţie (ca urmare a unei inflamaţii rebele în regiunea traheelor. Retras la Bougival, el va părăsi această lume (în ziua de 3 iunie 1875, zi ce va marca o nouă coincidenţă în rândul ultimelor evenimente trăite de el, dat fiind că de la 3 iunie a anului 1874 – ziua în care fusese numit Cavaler al Legiunii de onoare – trecuse exact un an.

Categorica recunoaştere a meritelor operei *Carmen* va începe şase luni mai târziu de la data premierei, o dată cu reprezentaţiile din luna octombrie ale aceluiaşi an de la Viena, oraşul marilor clasici şi al celor doi romantici – Schubert şi Brahms – cu un public meloman ce şi-a dovedit o dată mai mult deosebita receptivitate la prospeţimea tematică şi stilistică a unei creaţii muzicale. Şi dacă la premiera pariziană doar primul act fusese aplaudat (următoarele trei acte fiind primite cu o răceală derutantă şi nu cu fluierături, aşa cum fusese transmis în presa vremii), la reprezentaţiile de la Viena succesul operei a fost crescând, cu culminaţia unor aplauze mult prelungite după tragicul final al muzicii lui Bizet şi în continuare, după căderea cortinei. Triumful operei va continua şi în reprezentaţiile montate în marile centre muzicale germane, ca şi prin vocile admirative ale unor muzicieni cu păreri ce aveau deosebită greutate – ca cele ale lui Bülow, Brahms sau Nietzsche, ultimul fiind cel mai înflăcărat apologet al acestei capodopere. Dar cea mai categorică izbândă a valorii ei a fost în urma reprezentaţiilor de la Madrid din anul 1876, spectacole ce au declanşat o adevărată vogă a operei, ca şi a specificului melodico-ritmic „gitan", devenit în curând o importantă sursă de inspiraţie în creaţia cultă europeană. Se ajunge ca opera compozitorului francez să fie cu mult mai cunoscută şi mai admirată în metropola spaniolă decât în Parisul lui Bizet, situaţie ce va dura până în anul 1883, când se va iniţia în sfârşit reluarea ei, dar cu condiţia de a se înlocui intercalările vorbite din derularea dramaturgiei muzicale pe care Bizet le introdusese condus de aceeaşi aspiraţie obsedantă ca dramaturgia scenică şi muzicală să fie deplin înţeleasă de public. Intercalarea lor va fi înlocuită prin recitative melodice create de compozitorul Ernest Guiraud[1], coleg de generaţie cu Bizet şi bun pri-

[1] Ernest Guiraud (1837–1892), elev al tatălui său (Jean Baptiste Guiraud), apoi al Conservatorului din Paris care i-a conferit premiul Romei în 1859 autor de opere ce s-a impus cu deosebire ca profesor de armonie şi compoziţie la Conservatorul parizian (printre elevii săi figurând Paul Dukas, Gabriel Pierné, Erik Satie, Claude Debussy ş.a.), şi ca autor al unui *Tratat practic de instrumentaţie*.

Scanned with OKEN Scanner

eten al său, pentru a se putea răspunde acelor directori de teatre ce considerau momentele vorbite din cuprinsul unei drame lirice fie desuete, fie proprii doar operetei sau comediilor muzicale. Cu acest exemplu de devotament, Guiraud s-a alăturat acelor compozitori francezi ai timpului ce au dovedit o impresionantă dăruire în acțiunea de ajutorare a colegilor suferinzi sau decedați, completând sau orchestrând lucrările lor neterminate. Un asemenea exemplu a fost dat de însuși Bizet, care a terminat opera *Noé* de Halévy, fostul său profesor de compoziție și tatăl soției sale. Acestor două mărturii de dragoste și colaborare colegială li s-a alăturat și Gounod, venind în ajutorul lui Lalo – victimă a unui accident cerebral – pentru a orchestra muzica baletului *Namouna* a cărui premieră fusese pregătită și anunțată prin afișe și presă. Pe Jacques Offenbach[1] îl vor sprijini Delibes (terminându-i opera *La belle Lurette*), ca și Ernest Guiraud (orchestrându-i originala operă *Povestirile lui Hoffmann*[2]), iar amândoi vor fi răsplătiți la rândul lor prin ajutorul ce-l vor primi de la alți maeștri francezi mai tineri, cum au fost Jules Massenet – care va termina opera *Kassya* compusă de Delibes – prezentând-o omagial publicului parizian în anul 1893 (la doi ani după moartea creatorului) –, ca și Saint-Saëns, care va încheia partitura operei *Frédégonde* de Guiraud (făcându-i și orchestrația), creație care va fi prezentată și ea omagial în anul 1893 (la trei ani de la decesul compozitorului). Asemenea exemple de solidaritate de breaslă date de maeștrii francezi ce au trăit către sfârșitul secolului al XIX-lea se înscriu în avântul lor de a reuși să reînvie vechea tradiție a realizărilor muzicale franceze, umbrită îndelungă vreme de influențe străine, așa cum a fost cea a compozitorilor italieni și – mai târziu – cea a lui Wagner.

În ceea ce privește ultimul mare val de influență a operei italiene, însuși Rossini – cel mai reprezentativ dintre creatorii de operă din primele decenii ale secolului romantic – a înțeles să încheie drumul său componistic dăruind Parisului un nou model de dramă muzicală (prin opera *Wilhelm Tell* – 1829). Fără să fi părăsit viziunea „grand opéra", el impusese în dramaturgia ei scenică și muzicală una dintre cele mai înălțătoare dintre ideile eticii și esteticii romantice (cea a dreptului la libertatea națională), anunțând înfrângerea supremației lui Meyerbeer pe scenele teatrelor de operă franceze. Cu această lecție a sa, cu Gounod și cu șirul urmașilor săi – șir încununat de Bizet cu opera *Carmen* (o altă lecție istorică) – creația muzicală franceză începe să-și recucerească puritatea identității spiritual-naționale. Franța putea să se mândrească, pe bună dreptate, nu numai cu valoarea și vechimea tradiției înscrise în evoluția creației muzicale de pe bătrânul continent, dar și cu prezența altor „doi B" afirmați în istoria muzicii ei din perioada romantică (pentru a parafraza modelul simbolic al „celor trei B" – Bach, Beethoven, Brahms, – ce alcătuiau axa de aur a muzicii clasice, pe plan universal). Primul (Berlioz) – cu o strălucire ce i-a ilustrat geniul de

[1] Vezi p. 243–245.
[2] Vezi p. 243–245.

Scanned with OKEN Scanner

tânăr (*Simfonia fantastică*); cel de-al doilea (Bizet) – cu o licărire latentă de-a lungul scurtei sale vieţi, afirmându-şi măsura vibraţiei sale interioare – asemenea unei izbucniri de flăcări doar în ultimul an al vieţii (opera *Carmen*).

Cât priveşte ameninţarea din ce în ce mai puternică a valului de influenţă wagneriană, acesta fusese frânat în mare parte prin înfrângerea suferită de luptătorii francezi în războiul purtat cu armatele prusiene în anul 1871, dramă urmată de proclamarea „noului imperiu german" în strălucitoarea sală a oglinzilor din palatul de la Versailles. Istoric gândind, această înfrângere militară a fost scânteia care a declanşat izbucnirea unei adevărate vâlvătăi în gândirea şi atitudinea creatorilor francezi, avânt ce s-a oglindit în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în întreaga viaţă muzicală a Franţei. La vechile asociaţii de concerte („Societatea de concerte a Conservatorului din Paris" înfiinţată de dirijorul Habeneck în 1828 şi la „Concertele populare" fondate de dirijorul Pasdeloup în 1861) se adaugă acum „Concertele Colonne" (1873) şi „Concertele Lamoureux" (1882) ce se vor întrece în promovarea creaţiei franceze clasice sau contemporan-romantice. Dar cea mai importantă replică dată de muzicienii Franţei la actul de înfrângere umilitoare a anului 1871 a fost înfiinţarea „Societăţii naţionale de muzică a compozitorilor francezi", la iniţiativa compozitorilor Camille Saint-Saëns şi Alexis de Casstillon, precum şi a lui Romain Bussine (ultimul – profesor de canto la Conservatorul din Paris).

Ultimele decenii ale secolului al XIX-lea cunosc, aşadar, un nou curent de redeşteptare a conştiinţei naţionale franceze. Pregătit de realizările compozitorilor ce şi-au afirmat în creaţie apartenenţa la o anumită spiritualitate etică (începând cu Gounod şi terminând cu Bizet), fenomenul – declanşat de intervenţia unui război cu rezultat dezastruos pentru Franţa – a contribuit hotărâtor la generalizarea unei atitudini estetice ferme. Numele lui CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921) se va înscrie în istoria muzicii franceze datorită conştiinţei sale naţionale şi activităţii pe care el a pus-o în slujba culturii muzicale franceze, cu rădăcini adânci în puritatea unei anumite spiritualităţi (*Ars gallica*), deviză ce va apărea imprimată pe prima filă a programelor de concerte ale noii Societăţi muzicale din capitala Franţei. El va iniţia o ediţie completă a creaţiei lui Rameau (1683–1764)[1] asigurând controlul procesului de redactare a celor şaptesprezece volume rezultate şi făcând numeroase revizii de partituri ale unor compozitori de muzică religioasă, printre care Marc Antoine Charpentier (1635–1704)[2], sau de muzică profană [de la Lully (1632–1687)[3] şi Couperin (1668–1733)[4] la Gluck (1714–1787][5], material ce va fi editat tot sub supravegherea sa, menit să ofere

[1] Vezi vol. I, p. 330–344.
[2] Vezi vol. I, p. 318–319.
[3] Vezi vol. I, p. 231–239.
[4] Vezi vol. I, p. 322–329.
[5] Vezi vol. II, p. 29–46.

Scanned with OKEN Scanner

noilor generaţii de muzicieni posibilitatea de a cunoaşte din straturile creaţiei culte franceze tradiţionale, a le valorifica şi transmite prin viitoarele lor creaţii. La acest ideal estetic s-a mai adăugat şi cel al aspiraţiei către măiestrie, pentru care profesorul, publicistul şi criticul muzical Saint-Saëns a pledat permanent prin cuvântul sau scrierile sale.

Dar interpretul şi compozitorul?

Interpretul a dat semne de talent neobişnuit de la vârsta de cinci ani. Înainte de a fi cunoscut literele şi a fi ştiut să citească, el cânta la pian sonatine sau chiar partea pianului din piese uşoare pentru vioară şi pian. Un an mai târziu ajunge să noteze pe portativ şi mici compoziţii (dansuri la modă, cu deosebire valsuri), ceea ce va decide familia să-l încredinţeze unui profesor capabil să-i organizeze cunoştinţele. Primul concert public al pianistului de unsprezece ani va avea loc cu mare succes în sala Pleyel, inaugurând o carieră concertistică ce nu va înceta de-a lungul unei întregi vieţi de octogenar. Doi ani mai târziu vor începe studiile sale la Conservatorul din Paris unde va fi primit în anul 1848 mai întâi ca „auditor", apoi ca titular (la clasa de orgă a profesorului François Benoist şi la cea de compoziţie condusă de Halévy), studii pe care le va absolvi cu „premier prix" în anul 1851, pe când avea optsprezece ani.

În evoluţia concepţiei sale interpretative un rol important l-a avut activitatea sa ca organist angajat mai întâi la biserica din parohia Saint-Merry, apoi (între 1857–1877) la impunătoarea orgă de la Sainte Madeleine, de la care arta sa improvizatorică a atras locuitorii Parisului timp de douăzeci de ani. Ascultându-l în repetate rânduri, Liszt îl va declara „cel mai bun organist al lumii", deşi stilul său interpretativ era cu totul diferit.

Îndelungata sa activitate de interpret, ca organist concertist, a fost permanent dublată de cea a compozitorului. Sprijinit pe talentul, practica şi ştiinţa sa componistică, Saint-Saëns a compus cu pasiune întreaga viaţă, acoperind aproape toate genurile muzicii culte. Debutând ca precoce pianist, el va compune numeroase piese pentru pian, cultivând cu deosebire formele miniaturale specific romantice (bagatele, romanţe, mazurci, gavote, valsuri, studii) fără să fi părăsit formele clasice (Variaţiuni, Suite), prin care va încheia, de altfel, întregul şir al creaţiilor sale (şase *Fugi* pentru pian, compuse în anul 1920 – un an înainte de sfârşitul vieţii). Numeroase piese pentru pian la patru mâini, de transcripţii şi reducţii după lucrări de Bach, Beethoven, Berlioz, Gounod ş.a. – după modelul celor create de Liszt – pot fi integrate de asemeni în acest compartiment al creaţiei, alături de compoziţiile sale pentru două piane (*Poloneza, Scherzo, Capriciul eroic, Amintiri din Ismailia, Capriciul arab* ş.a.).

Ca organist, Saint-Saëns a compus un mare număr de lucrări şi pentru acest complex instrument (*Fantezii*, două caiete de *Preludii* şi *Fugi*, *Improvizaţii* pentru orga mare), valoarea multitudinii de improvizaţii care l-au impus ca pe un mare maestru al orgii rămânând notată doar în documentele de arhivă ale bisericii Sainte Madeleine.

Scanned with OKEN Scanner

Deosebit de importantă rămâne însă contribuţia compozitorului francez la îmbogăţirea literaturii muzicii de cameră (pentru cuplul vioară-pian, violoncel-pian, oboi-pian, clarinet-pian, fagot-pian) prin suite, studii, sonate, dintre care doar puţine mai figurează astăzi în repertoriul instrumentiştilor. Cu mult mai frecvent pot fi ascultate câteva lucrări concepute de compozitor ca piese concertante pentru vioară şi orchestră (*Introducere* şi *Rondo capriccioso* – op. 82, *Piesă de concert* – op. 62 sau *Havanaise* – op. 83), care au cunoscut o largă circulaţie şi în versiunea reducţiei lor pentru vioară şi pian. Numeroase piese miniaturale pentru diferite instrumente şi formaţii instrumentale se adaugă la creaţia sa camerală. *Serenada* pentru pian, vioară, violă şi orgă, *Romanţa* pentru corn şi pian, un capriciu-vals (intitulat *Wedding Cake*) pentru pian şi corzi, *Capriciu pe arii daneze şi ruse* – pentru flaut, oboi, clarinet şi pian, *Fantezia* pentru vioară şi harpă ş.a. –, sunt lucrări ce au alcătuit o importantă contribuţie la repertoriul variatelor formaţii camerale. Şi mai importantă a fost însă creaţia compozitorului francez pentru formaţii consacrate de muzică de cameră (triouri, cvartete, cvintete) la care se adaugă şi un septet pentru trompetă, corzi şi pian (în mi bemol major – op. 65) conceput în forma unui divertisment, mult iubit de interpreţi şi public pentru verva, conciziunea şi claritatea lui expresivă. Aceleaşi aprecieri – cu un plus în ceea ce priveşte fantezia inspiraţiei – pot fi făcute şi despre *Carnavalul animalelor* – pentru două piane, corzi, flaut, clarinet şi xilofon – lucrare compusă în anul 1886, dar nepublicată decât postum (la un an după moartea compozitorului), o glumă muzicală alcătuită din paisprezece episoade ce evocă diferite impresii dintr-o grădină zoologică, în rândul cărora se strecoară şi un fragment satiric la adresa virtuozităţii interpretative în sine.

Importantă în istoria muzicii franceze a sfârşitului de secol a fost şi creaţia sa simfonică. Din rândul celor trei simfonii pentru orchestră (de fapt cinci, două fiind anulate de compozitor, creaţii apărute la mari intervale una după alta) mai cunoscută rămâne *Simfonia a treia în do minor* – cu orgă şi pian – care ilustrează sinteza unor îndelungate căutări, o dată cu concepţia de maturitate a compozitorului în ceea ce priveşte dramaturgia muzicală a acestui gen atât de complex şi de reprezentativ pentru evoluţia unei gândiri prin sunete[1].

Cu cele patru poeme simfonice (*Vârtelniţa, Omfaliei, Phaeton, Dans macabru* şi *Tinereţea lui Hercule*), compuse pe (*forma*) de curând cultivată de Liszt, Saint-Saëns apare ca un continuator al concepţiei programatice admirată de el în lucrările lui Berlioz, dar conformată la educaţia sa clasică, după care lo-

[1] Simfonia, structurată pe două secţiuni (formă rar întâlnită pe atunci în istoria genurilor simfonice, dar în care se poate surprinde înlănţuirea celor patru mişcări caracteristice simfoniei clasice – Allegro, Adagio, Scherzo, Final – contopite două câte două într-un curs unit), se desfăşoară cu limpezime pe ideea ei centrală (conflictul dintre zbucium şi aspiraţia către fericire), individualizarea simţămintelor opuse fiind realizată prin fizionomia unor teme cu deosebită pregnanţă în continuă transformare. Intonaţiile stilizate ale imnului gregorian *Dies irae* străbat întreaga lucrare, reprezentând, în variata lor apariţie, diferite nuanţe ale sentimentului de apăsare, în contrast cu episoadele luminoase din ansamblul lucrării. Dedicată de compozitor lui Franz Liszt, *Simfonia cu pian şi orgă* a fost executată pentru prima oară la Londra, în vara anului 1885.

Scanned with OKEN Scanner

gica şi claritatea planului arhitectural nu puteau fi sacrificate nici în cadrul unei compoziţii inspirate de un pretext literar. Din cele patru poeme, cel mai cunoscut a rămas *Dans macabru,* ale cărui prime audiţii au declanşat cele mai diferite aprecieri. În special efectele sonore onomatopeice (mişcarea scheletelor), caricaturizarea ritualului *Dies irae* din procesiunea funebră catolică (folosit în poem cu mult înainte de realizarea dramaturgiei din a sa simfonie cu orgă – *Simfonia în do minor*), sau sonorităţile xilofonului, au apărut publicului de atunci stranii şi extravagante.

Ca interpret-concertist, compozitorul a fost permanent atras şi de genul concertant. El a creat un număr mare de lucrări în acest gen (cinci concerte pentru pian şi orchestră, trei pentru vioară şi orchestră, două pentru violoncel şi orchestră) la care pot fi adăugate şi alte câteva asemenea lucrări (*Introducere şi rondo capriccioso, Piesa de concert* şi *Havanaise* – pentru vioară şi orchestră (anterior amintite) şi *Piesa de concert* pentru harpă şi orchestră, precum şi alte câteva lucrări pentru instrumente de suflat (flaut, corn) şi orchestră sau pentru orgă şi orchestră. Dacă scriitura concertelor sale pentru pian – sprijinită pe vasta experienţă a pianistului – este explicabilă, cea pentru concertele pentru vioară şi orchestră – cursivă şi strălucitoare, adaptată posibilităţilor tehnice şi expresive ale instrumentului – o datorează în mare parte sfaturilor primite de la violonistul spaniol Pablo Sarasate, căruia Saint-Saëns i-a dedicat atât primul şi ultimul dintre cele trei concerte compuse pentru acest cuplu instrumental, precum şi cunoscutul *Rondo capricioso*. Ceea ce se poate remarca, privind în ansamblu vasta creaţie a compozitorului francez, este faptul că în majoritatea compoziţiilor cu caracter concertant el a reuşit să-şi valorifice mai mult anumite laturi ale talentului său, libera fantezie a formei favorizând revărsarea unui cald lirism sau a unei spontane exuberanţe în exprimarea sa, de obicei controlată şi frânată de rigorile unor principii conservatoare.

În ceea ce priveşte muzica vocală, Saint-Saëns – asemenea majorităţii compozitorilor francezi – a răspuns gustului marelui public şi al cântăreţilor amatori sau profesionişti prin numeroase creaţii. Grupuri de *Melodii* pentru voce şi pian pe versuri franceze, spaniole, italiene sau engleze, sau piese corale (festive sau omagiale, închinate naturii sau unor grupuri de oameni ce-şi duceau viaţa în nesiguranţă (aviatori, mineri) apar mereu presărate în vasta sa creaţie. Bogat reprezentată este şi muzica vocal-simfonică. Ca organist angajat timp de aproape trei decenii, el a compus lucrări religioase (*Messa solemnă, Messa da Requiem*, *Oratorii, Motete* şi *Cantate*). Nu au lipsit nici compoziţii inspirate de subiecte laice – ca *Nunta lui Prometeu, Pallas-Athena* (din mitologia greacă), *Potopul* (din legendele biblice), *Lira şi harpa* (din versurile lui Victor Hugo), sau de unele prilejuri omagiale (*Gloria lui Corneille, Hail California!*), toate încununate cu un *Imn al păcii* compus în anul 1919 (la terminarea primului război mondial), ilustrând până în ultimii ani ai vieţii participarea sa la marile evenimente ale vremii.

Scanned with OKEN Scanner

Iată-ne ajunşi la genul pe care îl urmărim în acest volum al ciclului: opera. Este genul în care Saint-Saëns nu a compus în tinereţe, ca unul ce a combătut stilul facil italian sau cel epigonic wagnerian la modă, dar ajuns la maturitate, el nu va mai putea rezista atracţiei lui şi îşi va încerca forţele în numeroase lucrări ce aparţin acestui domeniu cu acţiune scenică (opere, muzică de scenă, de balet). Şi aşa cum s-a întâmplat în toate genurile în care el a compus, se poate remarca faptul că şi de data aceasta puţine sunt operele ce au rezistat pe afişele teatrelor pariziene. Mai mult decât atât, din numărul mare de lucrări cu muzică inspirate de acţiunea scenică – din rândul cărora unsprezece opere liric-dramatice[1] şi două opere comice[2] – doar una singură a supravieţuit existenţei sale – *Samson şi Dalila* – continuând să figureze până în zilele noastre în repertoriul teatrelor de operă sau să-i fi ilustrat măiestria prin arii sau coruri cântate în viaţa de concert sau în cadrul unor concursuri de performanţă interpretativă.

Pe subiectul povestirii biblice despre puterea neobişnuit de mare pe care o avea Samson, Saint-Saëns a intenţionat să compună la început muzica unui oratoriu, după modelul magnific lăsat de Händel – a cărui partitură îi era cunoscută din cuprinsul ediţiei cu creaţiile compozitorului german apărută în 1861 la iniţiativa membrilor societăţii ce purta numele ilustrului creator (Händel Gesellschaft). Desigur că nici libretul lui Voltaire (compus pentru opera lui Rameau) şi nici poemul lui Alfred de Vigny (*La colère de Samson*) nu erau străine acestui muzician mereu receptiv la valorile literare care şi-au dat contribuţia la faima culturii franceze, admiraţie ce l-a condus treptat la ideea de a solicita colaborarea lui Ferdinand Lemaire pentru a-i scrie un libret pe acest subiect biblic. În dorinţa scriitorului de a servi forţa dramaturgică şi veridicitatea acţiunii legendare – ce se petrecuse în Gaza palestiniană, într-o perioadă ce antedata cu un mileniu şi mai bine naşterea lui Christos – textul gândit iniţial pentru un oratoriu ajunge să corespundă unei impresionante acţiuni scenice, situaţie ce a decis compozitorul să-şi schimbe proiectul de a fi scris o amplă lucrare vocal-simfonică şi a încerca să creeze o operă în al cărui titlu să se anunţe cu simplitate numele celor doi eroi principali.

Subiectul povestirii din Vechiul Testament poartă spectatorul pe pământul palestinian (în Gaza), când evreii fuseseră înrobiţi de către filistini şi – asemenea tuturor sclavilor din acea vreme – puşi să muncească din greu sub biciul stăpânilor învingători. Primul act al operei se desfăşoară dramatic, într-o piaţă din faţa templului lui Dagon (zeul agriculturii la filistini şi fenicieni) unde evreii, ajunşi la capătul puterii, îşi deplâng soarta grea. Precedat de un preludiu întunecat (*si minor*), corul sclavilor devine o rugă tulburătoare înălţată lui Jehova – Dumnezeul lor unic, bun şi drept – care nu de mult îi salvase de la robia egipteană. În

[1] *Samson et Dalila* (1874); *Le timbre d'argent* (1877); *Etienne Marcel* (1879); *Henry III* (1883); *Frédégonde* (1885); *Proserpine* (1887); *Ascanio* (1889); *Lola* (1900); *Les barbares* (1901); *Hélène* (1905); *L'ancétre* (1906).

[2] *La princesse Jaune* (1872) şi *Phryne* (1893).

Scanned with OKEN Scanner

contrast cu deznădejdea lor se impun încurajările celui ce le era conducător (Samson). Printr-o arie înălţătoare el îi asigură că s-a apropiat ceasul eliberării, îndemn ce transformă tonul corului iniţial întunecat într-un imn al speranţei. Ruga lor către Jehova va fi surprinsă de satrapul[1] ţinutului (Abimelech), ceea ce va declanşa un conflict pe plan ideologic ce se transformă fulgerător într-un atac asupra neînarmatului Samson. Înzestrat cu puteri supranaturale de către Dumnezeul căruia i se roagă luptătorul evreu, dezarmează şi ucide pe satrap cu propria-i sabie, semnal ce va declanşa revolta evreilor şi victoria lor eliberatoare. La imnul de mulţumire înălţat de ei lui Dumnezeu, se va adăuga şi corul femeilor-preotese ce apar din templul lui Dagon, în fruntea cărora păşeşte cu graţie Dalila (conducătoarea lor), slăvind cu nesinceritate fapta vitejească a fostului lor sclav. Samson va fi cucerit de cuvintele şi privirile ei ademenitoare şi – fără să mai poată asculta sfaturile celor ce-l înconjurau, va cădea victima farmecului ei.

Acest act trădează cel mai mult intenţia compozitorului de a fi creat iniţial un oratoriu pe subiectul textului biblic, aşa cum pare a dezvălui dramaturgia lui muzicală sprijinită cu deosebire pe momente corale care evocă pe rând suferinţa poporului înrobit, speranţa lui în eliberare şi bucuria victoriei, desfăşurare în care se intercalează doar trecător intervenţia câtorva personaje solistice ale operei (Samson, Abimeleh, Marele Preot al templului lui Dagon şi Dalila). Alcătuirea formei apare, astfel, mai mult asemănătoare unei suite de tablouri, decât unei acţiuni scenice curgătoare, caracteristice genului de operă.

Suflul romantic va domina acţiunea celui de al doilea act, petrecut în faţa casei în care locuieşte Dalila. Este în amurg şi ea se roagă zeilor să-i dea puterea de a cuceri dragostea lui Samson, pentru a putea afla de la el secretul puterii care îl ajută să fie de neînvins. Survine intervenţia Marelui Preot ce o îndeamnă la nelegiuirea de a-i afla şi trăda apoi taina puterii lui miraculoase. Mândră de misiunea primită, ea aşteaptă vizita lui Samson, în timp ce din depărtare se aud tunetele ce anunţă apropierea unei furtuni, ca simbol al unui avertisment ceresc al eroului (ameninţat a-şi pierde harul puterii). Apariţia lui Samson şi întâlnirea lui cu frumoasa filistină au condus inspiraţia compozitorului la unul dintre cele mai frumoase duete create de el, moment pregătitor pentru aria ei ademenitoare, cu speranţa de a-i cuceri încrederea şi a putea afla, astfel, secretul forţei lui invincibile. Într-adevăr, farmecul frumuseţii şi al cântecului ei vor reuşi să-l învingă. El va mărturisi Dalilei secretul harului său – har ce sălăşluia în bogăţia părului ce-i împodobea capul – şi în timp ce va adormi în braţele iubitei lui, ea îi va reteza pletele, apoi va preda filistinilor pe cel învins de ea.

Următorul act (al treilea şi ultimul) se petrece în temniţa din Gaza, unde Samson – orbit de torturile îndurate – este chinuit de remuşcarea de a fi pricinuit nenorocirea fraţilor lui evrei, ale căror glasuri jalnice (corul evreilor din nou învinşi) pătrund până în celula lui. El se roagă lui Jehova pentru eliberarea lor, oferindu-şi ca jertfă propria sa viaţă. În puternic contrast cu acest tablou întunecat şi cu jalnicul cor al evreilor căzuţi din nou în sclavie, este ambianţa din

[1] Termen preluat de la persani, cu sens de guvernator al unui popor înrobit.

Scanned with OKEN Scanner

templul lui Dagon (tabloul al doilea), unde este purtat Samson pentru a asculta imnul triumfal cântat de filistini la sărbătorirea victoriei avute asupra lui şi a neamului său. O bacanală batjocoritoare se dezlănţuie în jurul victimei (scenă de balet), la care participă însuşi Marele Preot şi Dalila, care-i oferă în dar o cupă de aur pentru a-i aminti de „trecuta lor dragoste". Zadarnic imploră Samson cerul pentru a-i da doar pentru o clipă puterea pierdută care să-i ajute a răzbuna cruzimea cu care era batjocorit de necredincioşi, pentru că Marele Preot începe slujba închinată zeilor lor, ceremonie ce sfârşeşte prin a obliga pe cel învins să îngenuncheze în faţa altarului înălţat zeului Dagon. Este clipa în care Samson simte renăscând în el miraculoasa putere pe care o pierduse şi roagă copilul ce-i călăuzea mersul de nevăzător să-l poarte către primele coloane ce sprijineau impunătorul templu păgân, implorând cerul să-i fie alături. Şi în timp ce el doboară primele coloane din cale şi măreţul templu începe să se prăbuşească peste mulţimea de filistini până atunci batjocoritori, dramatica muzică ce răsună în orchestră pare a purta răspunsul impunător al dreptăţii divine.

Pe acest subiect biblic pilduitor – tălmăcit nu de mult de Händel în oratoriul său cu o grandoare ce nu ocolea impresionanta intensitate a vibraţiilor lirice[1] – Saint-Saëns a ajuns să compună o operă ce mai păstrează ecoul unor elemente din genul vocal-simfonic în care fusese gândită iniţial lucrarea. Suflul epic din episoadele corale ce domină desfăşurarea muzicală de-a lungul celor trei acte (reprezentând credinţa şi psihologia celor două popoare, pe rând învingătoare şi învinse), ca şi prezenţa unui număr restrâns de personaje ce participă solistic la dramaturgia vocal-simfonică (adevărate simboluri ale simţămintelor sau manifestărilor omeneşti – ca ura şi iubirea, credinţa sau trădarea) dau acestei opere a compozitorului francez o notă de particularitate în ansamblul bogatei creaţii de opere din decursul acestui secol al romantismului muzical, concepţia sa apropiindu-se astfel mai mult de impunătoarele modele ale tradiţiei (Monteverdi, Purcell, Gluck). Măiestria stilului său tinde să dezvăluie de data aceasta tendinţa de descătuşare a compozitorului de exigenţele viziunii clasice urmărite de el în majoritatea lucrărilor sale instrumentale sau orchestrale, dând acestei partituri pagini ce atestă apartenenţa sa la o anumită epocă creatoare şi un anumit stadiu de evoluţie a gândirii şi exprimării sale. Pe desfăşurarea formei şi a dramaturgiei muzicale, (menţinute pe coordonatele specifice echilibrului clasic) şi pe pregnanţa limbajului melodic, cu insinuări cromatice evocatoare în procesul armonizării lui, muzica acestei opere cucereşte treptat şi evidente calităţi de modernitate romantică. Nici una dintre operele pe care Saint-Saëns le va compune ulterior nu va cuprinde pagini de caracterizare muzicală a vreunuia din personajele lor, aşa cum sunt cele inspirate de eroina acestei creaţii, pe o metamorfozare complexă a manifestărilor ei – de la seninătatea ce-i însoţeşte apariţia din interiorul templului pe care îl slujeşte (actul I) până la ci-

[1] Oratoriul *Samson* compus de Händel pe un libret scris de N. Hamilton după poemul lui John Milton (*Samson Agonistes*) a avut premiera la Covent Garden la 18 februarie 1743.

Scanned with OKEN Scanner

nismul participării ei la sălbăticia scenei finale (actul III) – în cadrul unui rol gândit în stil bel-canto cu dificultăţi interpretative greu de învins, dar menţinute permanent în variatele sensuri ale expresivităţii. Se impune, de asemenea, prezenţa unor intonaţii evocator-orientale în cântul celor doi eroi ai operei, precum şi unele efecte de contrast expresiv intervenit între cântarea jalnică a evreilor captivi (brăzdată cu unduiri intonaţionale arhaice) şi fineţea lirică specific franceză în cântul tinerelor ce însoţesc apariţia eroinei. Din rândul calităţilor stilistice ce au contribuit la valoarea acestei opere romantice nu poate fi trecută cu vederea nici contribuţia comenteriilor orchestrale, a simfonismului unor momente de intens dramatism, ca şi de intervenţia unei gradaţii a nuanţelor descriptive, cu efecte de plasticitate (cunoscute şi admirate de Saint-Saëns din debutul operei *Othello* de Rossini), aşa cum acestea apar în scena furtunii din actul al doilea ce preludiază duetul de dragoste dintre Samson şi Dalila. Desigur că asemenea exemple evoluaseră între timp, oferind noi modele în *Olandezul zburător* de Wagner (1843) sau în finalul operei *Rigoletto* de *Verdi* (1850) în care pentru prima dată contribuiau la realizarea plasticităţii scenice şi vocile omeneşti (prin emisie cu gura închisă).

Interesant de semnalat este şi faptul că această operă – singura care a răzbătut prin cernerea timpului din şirul celor create de Saint-Saëns – nu a fost solicitată multă vreme de nici una din scenele marilor teatre pariziene. Abia într-un târziu (la 2 decembrie 1877) ea va avea premiera, şi aceasta pe scena teatrului din Weimar (Hoftheater) sub bagheta lui Franz Liszt, pe un text tradus în limba germană de către Richard Pohl. Vor trece încă treisprezece ani până când opera lui Saint-Saëns va fi montată în Franţa, mai întâi la Rouen (3 martie 1890), apoi la Paris (în acelaşi an 1890).

Deşi la acest subiect (al rolului pe care compozitorul francez l-a avut în evoluţia culturii muzicale din patria sa) se va reveni în volumul următor al ciclului, se impune a pune încă de acum, la acest sfârşit de prezentare a operei *Samson şi Dalila*, o invitabilă întrebare: de ce un muzician afirmat printre puţinii „copii minune" ai lumii, a cărui carieră concertistică (ca pianist, organist, dirijor) nu a încetat să se manifeste la Paris, ca şi în alte centre muzicale din Europa, America şi Africa de-a lungul întregii vieţi şi a cărui erudiţie i-a deschis cariera didactică, ca şi pe cea de scriitor şi cronicar muzical (pentru a nu mai adăuga şi pe cea a principalei sale preocupări de compozitor) poate fi astăzi cu mult mai puţin cunoscut publicului meloman, faţă de Georges Bizet, colegul său de generaţie, rămas nemuritor doar printr-o singură lucrare (opera *Carmen*)? Unul dintre urmaşi – Claude Debussy (1862–1918) – care nu s-a declarat niciodată printre admiratorii săi (dar care i-a recunoscut marea erudiţie) şi-a pus şi el această întrebare fără să fi reuşit a-i da un răspuns. „Saint-Saëns este omul care cunoaşte cel mai profund muzica întregii lumii – scria el cu obiectivitate[1].

[1] Părere ce apare în capitolul intitulat „Convorbiri despre premiul Romei şi Domnul Saint-Saëns" din volumul *Domnul Croche antidiletant* (Bucureşti, Editura Muzicală, 1965, p. 21.)

Scanned with OKEN Scanner

„Această erudiţie a sa şi această admiraţie îndreptată către marii maeştri ai trecutului, ca şi receptivitatea extraordinară pe care o avea (la datele tradiţiei, *n.a.*) au reuşit mai mult să-i frâneze inspiraţia decât să i-o înaripeze şi, după propria sa mărturie, să impună naturii sale o „rigiditate" care nu-i era firească, trăsătură pe care pierderea celor doi fii ai săi au mai accentuat-o încă. Atunci când el se debarasează de corset şi dă drum liber tânărului zburdalnic (din fiinţa sa – *n.a.*), se exprimă cu o fantezie plină de invenţie, dezinvoltură pe care o poţi descoperi mai puţin în lucrările sale mari, ambiţioase, decât în piesele sale mai lejere – cum ar fi numeroasele *scherzo*-uri, unde verva sa izbucneşte spontan, ca în *Danse macabre* sau în acea capodoperă a humorului corosiv de proporţii restrânse – *Carnaval des animaux* – în care se lasă şi el a figura printre fosile! – lucrare pe care a refuzat s-o editeze în timpul vieţii sale, desigur de teama de a nu-i fi fost recunoscut un atât de reuşit portret care nu era deloc conform imaginii despre personalitatea sa..." – încerca un autor al prezentării compozitorului Saint-Saëns să ajute înţelegerea decalajului ce există între majoritatea lucrărilor sale şi câteva creaţii valoroase aparţinând genurilor concertante, simfonice, vocal-simfonice sau camerale[1].

Desigur că printre compoziţiile ce reprezintă talentul, erudiţia, măiestria şi sensibilitatea acestui artist ce aparţine secolului romantic rămâne mărturie şi opera *Samson şi Dalila*, a cărei muzică continuă să răsune în sălile marilor teatre de operă, în sălile de concert sau în cele în care au loc concursuri de interpretare.

„Bizet şi cu mine eram foarte strâns legaţi, ne povesteam unul altuia necazurile – mărturiseşte Saint-Saëns cu duioşie în amintirile sale despre bunul său prieten (doar cu trei ani mai tânăr)[2]. „Tu eşti cel mai puţin nenorocit, îmi zicea el, poţi face şi altceva decât teatru; eu, în schimb, nu pot". Şi când, ajutat de o protecţie înaltă, ajunsese să i se reprezinte *Pescuitorii de perle* – continuă Saint-Saëns vechea amintire – ce huiduială generală, ce revărsare de injurii! Diavolului în persoană, ieşind din iad, nu i s-ar fi făcut o primire mai rea. Se ştie că mai târziu şi *Carmen* a fost primită în acelaşi fel (la premieră – *n.a.*) – adăuga Saint-Saëns cu amărăciune, nefiind nici el străin de asemenea sentimente greu de uitat şi nebănuind că gloria sa va fi mai puţin răsunătoare decât cea a prietenului său, trecut între timp în nefiinţă. „Da, eu puteam să fac şi altceva decât teatru, şi tocmai acest lucru îmi închidea accesul spre el. Ca simfonist, organist, pianist, cum aş fi fost capabil să scriu o operă? În special calitatea de pianist era rău văzută în culise; Bizet, care cânta admirabil la pian, nu a îndrăznit niciodată să cânte în public, de teamă să nu-şi pericliteze situaţia (de compozitor, n.a.)[3].

Între anul 1877 – când a avut loc premierea operei *Samson şi Dalila* de la Weimar – şi 1890 (când opera lui Saint-Saëns a fost montată şi la Paris), a mai

[1] *** *Grands musiciens*, Ed. Librairie Larousse, 1987, vol. II, p. 649–650.
[2] Saint-Saëns: *Din amintirile mele... Portrete – Impresii*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1984, p. 111.
[3] Idem, p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

avut loc un eveniment muzical demn de semnalat în istoria operei romantice franceze: premiera operei *Povestirile lui Hoffmann* compusă de Jacques Offenbach. Dacă numele lui E.T.A. Hoffmann mai continuă să figureze în repertoriul violoniştilor şi al pianiştilor prin cele câteva pagini camerale ale sale, ca şi prin câteva lucrări religioase şi chiar o „operă fantastică" (*Ondine*) care are meritul de a fi prefigurat înclinaţia către fantastic şi magie ce a colorat gândirea multor creatori romantici, cel al poetului va fi de fapt cel ce va cuceri celebritatea, datorită unei fantezii ce a fost un adevărat izvor de inspiraţie pentru compozitorii romantici, de la Schubert şi Schumann la Brahms (ultimul dintre aceştia ajungând să-şi semneze primele compoziţii cu pseudonimul „Kreisler-junior", sub puternica înrâurire avută asupra sa de unul dintre cei mai celebri dintre eroii povestirilor hoffmanniene).

În ceea ce priveşte numele lui JACQUES OFFENBACH (1819–1880) – citat şi anterior în acest volum (la p. 42 şi 59) – acesta se va bucura şi el de o celebritate postumă datorită unor povestiri de Hoffmann ce au inspirat acţiunea singurei opere pe care el a compus-o. German de origine (purtând numele Iacob Eberst), dar stabilit de tânăr la Paris (unde a absolvit cu brio clasa de violoncel a Conservatorului), el şi-a început cariera ca violoncelist angajat în orchestra de la Opéra-Comique, pentru ca în curând să-şi afirme talentul şi ca violoncelist-concertist. Va urma apoi şi faima dirijorului angajat la „Théâtre français", apoi la pupitrul teatrului propriu „Bouffes parisiens", unde va începe şi gloria compozitorului de comedii muzicale şi operete (gen derivat din tradiţionala operă comică ce va face epocă în istoria spectacolelor muzicale), deosebită celebritate cucerind *Orfeu în infern* (1858), *Frumoasa Elena* (1864), *Barbă albastră* (1866), *Pericola* (1868), *Madame Favart* (1879) ş.a. Dar oricât de aplaudaţi şi de răsplătiţi cu aplauze nesfârşite ar fi fost compozitorii de opere ai acestei epoci, fiecare dintre ei şi-a încercat măiestria şi fantezia creatoare măcar o singură dată în genul operei, gen ce reprezenta pe atunci un adevărat pisc valoric în ierarhia artei componistice. În acest sens, Jacques Offenbach – dirijorul şi directorul unui teatru ce atrăgea ca un magnet publicul parizian al vremii (*Bouffes parisiens*), ca şi compozitorul ce devenise un simbol al gloriei pe care o avea opereta de-a lungul ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea – ajunge în ultimul an al vieţii (1879–1880) să scrie o operă romantică prin excelenţă: *Les Contes d'Hoffmann* – pe un libret de Jules Barbier şi Michel Carré –, dovedind deosebită fantezie şi măiestrie în realizarea ei. Remarcabilă apare în primul rând originalitatea formei ei arhitecturale, cele trei acte ale operei propriu-zise fiind încadrate de un prolog şi un epilog ce au rolul de a plasa acţiunea reală într-un han din Nürnberg („Taverna lui Luther") local frecventat cu deosebire de tineri studenţi ce veneau să petreacă după terminarea spectacolelor date pe scena unui teatru din apropiere. Printre aceştia figura şi cunoscutul poet E.T.A. Hoffmann. Subiectul şi coloritul acestui prolog scenic-muzical facilitează înţelegerea acţiunii fantastice din următoarele trei acte, prezentând relaţia ce există între

Scanned with OKEN Scanner

poet şi cântăreaţa Stella, angajată să interpreteze unul din rolurile feminine din opera *Don Juan* de Mozart ce tocmai se reprezenta pe scena teatrului din vecinătate. Totul se axează pe o scrisoare pe care ea o trimisese poetului şi fusese interceptată de consilierul Lindorf din Nürnberg – admirator al cântăreţei, gelos pe rivalul său – care aştepta nerăbdător ca poetul să se îmbete pentru a putea cuceri în linişte apoi dragostea tinerei fete. Curând sala tavernei nu va mai fi încăpătoare pentru lumea venită de la teatru, în rândul căreia şi un grup de studenţi care înconjoară poetul mult admirat de ei, încercând să-l înduplece a le povesti aventurile unui legendar pitic (Klein-Zack). Mereu cu gândul la Stella, el va începe să le povestească balada (arie) şi în timp ce consilierul Lindorf nu conteneşte să-l ironizeze, poetul va recunoaşte în acest personaj prezenţa unui vechi şi veşnic duşman. Cearta ce se înteţeşte între ei va fi potolită de către tinerii studenţi ce vor avea prilejul să afle că intervenţia consilierului în viaţa sentimentală a poetului nu survine pentru prima dată, amănunt ce le dă prilejul a-l ruga să le povestească din iubirile lui trecute.

Cu această motivaţie începe acţiunea ireală a celor trei acte ale operei, ilustrând conţinutul unor basme (ce aparţineau poetului german E.T.A. Hoffmann). La început (actul I) apare „amintirea" Olympiei, iubita lui din Paris – o păpuşă mecanică pusă în mişcare de creatorul ei (Spallanzani) care, cu ajutorul unui personaj straniu (Coppélius) va ajunge să vorbească, să cânte, să danseze, dar până la urmă va fi distrusă de magician, provocând poetului prima sa mare suferinţă[1]. A doua decepţie (actul II) va fi provocată de Giuletta – iubita din Veneţia –, de fapt o curtezană ce-şi trăda permanent iubiţii[2], iar cea de a treia (actul III), va fi prilejuită de Antonia, fiica unui consilier din München, o tânără cu voce de aur, căreia tatăl ei îi interzisese să mai cânte pentru a o proteja şi a putea evita, astfel, tragedia trăită de el la moartea soţiei sale (provocată de marea ei pasiune pentru cânt). Ispitită de un doctor („doctorul Miracle"), Antonia nu îşi va mai asculta tatăl şi va fi şi ea victima harului cu care era înzestrată, spre marea suferinţă a poetului îndrăgostit[3].

Coloritul variat al acţiunii desfăşurate în cele trei acte ale operei – fiecare prezentând diferite ambianţe în care au trăit cele trei iubite imaginate de poet – impune cu evidenţă deosebită originalitatea dramaturgiei scenice şi muzicale. Dar meritul dramaturgului constă mai mult în faptul că el a reuşit să asigure unitatea operei sale prin prezenţa unui personaj nefast (fiecare cu o identitate specifică), personaj ce este conceput ca exponent al sferei răului, mereu acelaşi „Mefisto" care se opune sentimentului de iubire ce înnobilează şi fericeşte viaţa oamenilor. Acest personaj nefast i-a fost inspirat poetului de către consilierul Lindorf din Nürnberg ce apăruse în prologul operei (cu acţiune reală), fiecare din

[1] Subiectul acestui prim act este o dramatizare după nuvela *Sandmann* (Moş Ene).
[2] Acţiunea actului II este inspirată de *Povestea chipului pierdut în oglindă* din grupul de povestiri intitulat *Aventuri din noaptea Anului Nou*.
[3] În ultimul act compozitorul se inspiră dintr-o povestire ce aparţine grupului *Fraţii Serapion*.

Scanned with OKEN Scanner

cele trei acte ce i-au urmat aducând în scenă câte un nou exponent al nefericirilor sale, întruchipând simbolurile aceluiaşi „rău" distrugător. La această unitate de acţiune urmărită de compozitor mai contribuie şi personajul Nicklausse – însoţitorul din prologul petrecut în birtul de la „Taverna lui Luther", care va apare consolator – ca „Muză a poeziei" – şi în epilogul operei, când acţiunea (din nou reală) va relua decorul tavernei, unde poetul, obosit de şirul povestirilor sale şi ameţit de băutură, va adormi zâmbind cu capul pe masă.

Pe plan muzical, Jacques Offenbach – ajuns în ultimul an al vieţii sale – creează singura sa operă, cu o acţiune şi muzică ce excelează în fantezie. Fie că îmbină trăsături ale genului de veche tradiţie în istoria muzicii cu cele ale cuceritoarei operete, fie că printre dansurile din trecut – din rândul cărora un repetat exemplu este menuetul – se insinuează valsul, dansul ce cucereşte din ce în ce mai multă glorie în epocă (ajungând să ilustreze cu deplină claritate plasarea unei acţiuni în contemporaneitate romantică), fie că alătură suflului de veche baladă unduirea barcarolei ce domneşte peste apele Veneţiei, Offenbach se menţine cu consecvenţă în intenţia de plasticizare a limbajului său muzical, pe cât de evocator, pe atât de măiestrit. Nu lipsesc nici efectele de coloratură (aria Olimpiei), nici strălucirea stilului bel-canto şi nici trepidanta vervă atât de specifică tinerei operete, trăsături izvorâte din evoluţia tradiţiei comediei muzicale franceze. Din nefericire – aşa cum s-a menţionat şi anterior – autorul acestei creaţii, care va contribui în mare măsură la prelungita popularitate a genului, nu s-a putut bucura de succesul avut la premiera ei din 10 februarie 1881 de pe scena teatrului ce i-a lansat talentul (Théâtre-Comique), el murind cu un an înainte fără a-i mai fi putut face orchestraţia (merit ce revine compozitorului Ernest Guiraud – vezi p. 233). Deşi german prin naştere şi anii copilăriei, Jacques Offenbach rămâne reprezentativ pentru evoluţia creaţiei ce aparţine epocii romantice franceze, prin formaţia şi complexa sa prezenţă în viaţa muzicală pariziană din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea).

*
* *

Mai tânăr cu două decenii decât Offenbach, dar cu o viaţă mai îndelungată cu un deceniu decât a sa, JULES MASSENET (1842–1912) va fi compozitorul ce încununează şirul celor ce au ilustrat în creaţia lor de operă estetica perioadei romantice franceze. Biografia sa nu are date mult deosebite de cele ale compatrioţilor săi contemporani: iată-l având o educaţie timpurie de bun pianist, apoi elev al Conservatorului din Paris (între 1851–1859) – timp în care el a fost preferatul lui Ambroise Thomas la clasa de compoziţie – şi în sfârşit laureat al premiului Romei pentru cantata *David Razzio* (1863), o recunoaştere a valorii sale ce a decis plecarea sa în ambianţa de la Vila Medicis, unde a avut răgazul să se instruiască, să compună fără grija zilei de mâine, să călătorească, timp de

Scanned with OKEN Scanner

trei ani. Şi revenirea la Paris nu va fi mult deosebită de cea a altor creatori francezi laureaţi, pentru că cele câteva compoziţii aduse de el (o *Uvertură de concert*, un *Requiem* şi câteva fragmente lirice care vor alcătui în curând oratoriul *Marie-Madeleine* ce va însemna un prim categoric succes de sală şi de presă din viaţa sa) nu-i vor putea acoperi nevoile de vieţuire în capitala pariziană. Tânărul muzician va fi nevoit să se despartă pentru un timp de voluptatea de a compune şi – asemenea lui Bizet – să dea lecţii de pian, să facă transcripţii, să acompanieze cântăreţi şi chiar să fie plătit ca timpanist la *Théâtre Saint-Martin* sau la *Théâtre Lyrique*. În timpul asediului prusac asupra Parisului compozitorul patriot se va înrola însă în armată, perioadă în care va încerca să compună o simfonie (ce nu-l va mulţumi şi va rămâne un timp în manuscris). Dar după anul 1871 va începe să se afirme şirul unor suite pentru orchestră, intitulate simplu „*Scenès*" (*Scène pittoresques* – 1871; *Scène napolitaines* – compuse în Italia cu şapte ani în urmă; *Scène hongroises, Scènes de feerie, Scène dramatiques, Scènes alsaciennes*, compuse între anii 1880–1913 şi urmate de *Suite paarnassiene* şi *Suitele teatrale* (1913). Nu lipsesc nici creaţii concertante (*Fantezia* pentru violoncel şi orchestră, un *Concert pentru pian*), nici ample lucrări religioase (cantate, oratorii) sau coruri profane şi cu deosebire lucrări pentru pian – unele pentru un cuplu de interpreţi (la patru mâini) – sau pentru vioară-pian, precum şi miniaturi pentru voce şi pian (printre care şi celebra *Elegie*). Muzica de scenă şi cea de balet completează lista creaţiilor lui Massenet, cărora se va adăuga în a doua parte a vieţii sale un mare număr de opere inspirate fie din mituri antice (*Ariane, Bacchus*), fie din basme (*Cenuşăreasa*), din perioada revoluţiei franceze (*Thérèse*), din literatura clasică sau contemporană (*Don César de Bazan* – după romanul *Ruy Blas* de Victor Hugo; *Hérodiada* – după Gustave Flaubert; *Manon* – după Abatele Prévost; *Le Cid* – după Corneille; *Werther* – după Goethe, *Thaïs*– după Anatole France; *Sappho* – după Alphonse Daudet; *Don Quichotte* – după Jacques Le Lorrain[1] ş.a. Dar din rândul celor în jur de treizeci de opere compuse de Massenet doar câteva au avut calităţile unor lucrări capabile să supravieţuiască succesului imediat, determinat de un anumit nivel de receptivitate a publicului, prima dintre acestea – *Manon* – fiind cea mai valoroasă şi mai reprezentativă pentru gândirea şi stilul său din anii maturităţii.

Istoricul acestei realizări – care lansează în sfârşit şi pe creatorul de opere – începe după trei încercări de care el nu a fost mulţumit. Fără a fi avut vreo comandă specială din partea vreunui director de teatru, Massenet a cerut scriitorului F. Meilhac să facă un libret după romanul *Manon* al Abatelui Prevost[2], entuziasmat de felul în care scriitorul zugrăvea în paginile lui moravurile societăţii din secolul în care el trăise (secolul al XVIII-lea). După

[1] Nu după Cervantes.

[2] Prevost d'Exiles (l'abbé Antoine-François), scriitor francez (1697–1763) rămas celebru prin romanul său *Manon Lescaut*, considerat o capodoperă a romanului psihologic francez din secolul al XVIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Traviata lui Verdi (1853), cu muzică inspirată din textul unui roman datorat tot sensibilității unui scriitor francez (Al. Dumas-fiul) – al cărui subiect dramatic fusese însă desprins din ambianța secolului al XIX-lea – Massenet se înrolează și el în rândul artiștilor romantici ce au pledat împotriva unei mentalități care îngrădea tinerilor îndrăgostiți dreptul la fericire, temă semnalată cu geniu și cu trei secole în urmă de Shakespeare în nemuritoarea sa piesă *Romeo și Julieta* (1594–95).

Subiectul – deloc original în literatura romantică – urmărește drama trăită de un nou cuplu de tineri (Manon – o tânără fată trimisă de familia sa săracă să se călugărească – și nobilul cavaler Des Grieux, care va fi nevoit să-și renege apartenența sa socială din dragoste pentru ea. O scurtă uvertură orchestrală, construită pe o temă gravă (ce va fi reluată în cel de al treilea act) și va fi urmată de o melodie lirică deschide acțiunea operei, care se petrece în curtea unui han din Amiens. Acolo se oprește diligența din care coboară Manon pentru a-și întâlni o rudă ce trebuie să o conducă la mănăstire. În acest popas în care ea are prilejul să vadă grupuri de clienți ce se distrează la jocurile de noroc, să admire eleganța femeilor ce-i întovărășesc – o lume în care frumusețea ei nu este trecută cu vederea – gândurile încep să i se întunece, înțelegând că fiecare clipă ce trece o desparte de această viață care freamătă în jurul ei. Survine și apariția unui tânăr ce-i vorbește, impresionat și el de nevinovăția privirilor ei. Încurajată de politețea acestui nobil – cavalerul Des Grieux –, ea îi va mărturisi că drumul ei se îndreaptă către călugărie, moment scenic ce contribuie la schimbarea cursului vieții lor în sens fericit. Cei doi tineri se hotărăsc să fugă împreună la Paris cu poștalionul unui bogătaș ce tocmai încercase să o ademenească cu averea lui, duetul lor final izbucnind ca un adevărat imn de dragoste și fericire tinerească. Fugarii vor fi însă căutați și găsiți de familiile lor (actul II) și pe când pregăteau să trimită o scrisoare contelui Des Grieux pentru a-i cere consimțământul în vederea căsătoriei lor (un nou duet liric), vor apare primii emisari (deghizați în polițiști, dintre care unul era un bogătaș ce spera și el să poată atrage tânăra fată cu avuția lui. În acest scop el trădează cauza în care fusese angrenat, anunțând-o că la noapte iubitul ei va fi ridicat și arestat din ordinul contelui, ceea ce va însemna despărțirea de el și reluarea drumului către mănăstire. O sfătuiește să nu-l prevină de acest demers ce nu poate fi evitat, ca ordin venit din partea autorității locale și să accepte mai bine protecția sa ce-i va asigura continuitatea unei vieți fără de griji în luxul pe care el putea să i-l ofere. Chinuită din nou de amenințarea călugăriei, ca și de despărțirea de tânărul Des Grieux, ea cedează tentației de a-și apăra libertatea (aria, „Adieu notre petite table") necomunicându-i nenorocirea ce-l așteaptă decât în ultimul moment, când va încerca să-l oprească a deschide ușa celor ce vin să-l aresteze. Era prea târziu. Următorul act (al treilea) se petrece după trecerea a patru ani. Tema principală a uverturii ce preludiase acțiunea operei răsună simbolic, făcând legătura între cele două ambiențe în care se desfășurase până atunci viața lui Manon. Iat-o în mijlocul unei lumi frivole, în care bogătașii se întrec în a-i slăvi frumusețea și a-i îndepli-

Scanned with OKEN Scanner

ni capriciile în timp ce ea răspunde cu o arie strălucitoare ce preamăreşte fericirile tinereţii). În această ambianţă (tabloul I) se află că Des Grieux, a decis să se retragă la mănăstirea Saint-Suplice. Manon părăseşte petrecerea şi spectacolul de balet pe care un nou admirator îl organizase în cinstea ei, pentru a ajunge să-şi revadă iubitul şi să-i ceară iertare. Ea reuşeşte să intre în întunecata mănăstire în care el hotărâse să-şi trăiască restul vieţii, înainte ca ceremonia primirii lui printre seminarişti să fi început (tabloul al doilea) şi îl imploră să revină la ea. Contrastul între cele două tablouri ale actului al treilea este tulburător, apărând oglindit cu mare forţă evocatoare de factura muzicii lui Massenet (de sărbătoare şi voioşie – în primul tablou, arhaic şi eclesiastic în cel de al doilea). Des Grieux va reuşi să reziste până în momentul în care ea, îngenuncheată în faţa lui, îşi va oferi însăşi viaţa în schimbul iertării lui. Pe acorduri înălţătoare triumfă din nou dragostea, fără ca ei să fi bănuit că destinul nu-şi spusese încă ultimul lui cuvânt. Acesta va fi necruţător în ultimul act al operei, alcătuit şi acesta din două tablouri. Acţiunea se petrece la început într-o luxoasă sală de jocuri de noroc, unde ei intră fericiţi pentru a fi revăzuţi de cunoscuţii lor. Deşi el nu are bani şi nu e amator de asemenea distracţii, cedează rugăminţilor ei de a-şi fi încercat norocul. Totul părea a le surâde în acea seară, pentru că el câştigă o mare sumă de bani, stârnind invidia unui rival bogat, care-l acuză de a fi jucat necinstit şi cere să fie anunţată poliţia. Cei doi tineri vor fi arestaţi, dar Des Grieux va putea fi salvat de relaţiile tatălui său, în timp ce Manon, lipsită de orice ocrotire, va fi întemniţată printre femei decăzute. Condamnată la deportare, abia mai putând ţine pasul cu convoiul ce purta deţinutele către o colonie de femei, ea capătă permisiunea să rămână în urmă pentru a putea schimba câteva vorbe cu tânărul Des Grieux, cel ce o regăseşte şi încearcă să o salveze. Istovită de suferinţe, ea nu va mai rezista emoţiei ce o trăieşte şi va muri în braţele lui, cântându-şi iubirea pierdută într-un duet care încheie trist dramaturgia muzicală.

Muzica pe care Massenet a compus-o pe libretul scris de H. Meilhac şi Ph. Gille rămâne deosebit de reprezentativă pentru stilul compozitorului matur, stil sprijinit în continuare pe o specifică limpezime melodică, calitate mereu dublată de un rafinament al tratării armonice ce depăşea pe cea învăţată de la maeştrii avuţi la Conservator. Ideea şi creaţia acestei opere s-a desfăşurat în anul 1884, într-o perioadă în care experimentele sale se cristalizaseră, conducând la un limbaj cu calităţi ce ofereau senzaţia unei stranii particularităţi, prin ferma lor conducere de către sensibilitatea şi logicul simţ dramatic al acestui compozitor, ce aparţine sfârşitului de secol romantic.

Cu aceste calităţi, legătura cu înţelegerea unui public ce nu era străin de bucuriile şi suferinţele vieţii nu era greu de făcut. Sunt voci de cronicari ai acelor timpuri care au considerat că tocmai în acea claritate a stilului ce reuşea să motiveze profunzimea unor sentimente trăite de eroii dramei sale a constat specificul artei lui Massenet, într-o epocă în care căutările şi apoi împlinirile lor erau încă derutante.

Scanned with OKEN Scanner

Câteva opere ce vor urma anului 1884 vor fi bine primite de publicul francez şi vor avea ecou chiar şi în străinătate (cu deosebire opera *Werther*, compusă între anii 1885–1887 dar reprezentată pentru prima oară cu mult mai târziu – la 16 februarie 1892 – şi aceasta la Viena, pe scena de la Hoftheater). Surprinzător apare faptul că prezentarea acestei noi opere la Paris în anul viitor nu s-a bucurat decât de un succes relativ, faţă de cel avut în metropola austriacă. Se pare că la această reacţie – amabilă doar – au contribuit şi unele cronici ce considerau că stilul compozitorului francez suferise între timp influenţa wagneriană. Este drept că Massenet a fost un admirator al muzicii lui Wagner, dar niciodată nu a încercat (după cum declara el în încercările de a fi răspuns acelor păreri) să-i urmeze principiile ce contraziceau tradiţia genului. Argumente în acest sens au continuat să apară şi în următoarele lui creaţii, îndrăznelile cromatice melodic-armonice din stilul său mergând pe o treptată emancipare a gândirii sale muzicale. Un stil ce ajunge curând a fi clasat ca aparţinând şi curentului *verist*[1] într-o vreme în care Massenet nici nu era la curent cu noile tendinţe *veriste* din opera italiană. Aşa s-a întâmplat după reprezentarea operei *La Navarraise* din 1893 (operă compusă doar în câteva săptămâni şi orchestrată în zece zile), ca şi după cea a operei *Thaïs* (1894), sau a operei-feerice *Cenuşăreasa*, după care trăsăturile aparent „veriste" din stilul afirmat de el s-au dovedit a fi fost străine temperamentului său romantic, înclinat spre lirism şi poezie. Şi dacă opera *Thaïs* a rămas nemuritoare printr-un celebru interludiu desprins din desfăşurarea muzicii ei (transmis în viaţa de concert sau în recitaluri camerale sub denumirea de *Médiatation*), iar fragmente din *Cenuşăreasa* au continuat să se mai audă ca fond muzical al unor povestiri cu zâne, cele mai multe dintre operele sale au fost de mult uitate. Doar *Werther* mai este din când în când montată pe unele scene, cu deosebire în Germania, datorită în bună parte sursei sale literare. Aşa cum se ştie, muzica acestei opere inspirată compozitorului francez de unul dintre cele mai celebre romane ale perioadei romantice (*Suferinţele tânărului Werther* de Goethe) în care sentimentele puternice de dragoste se confruntau cu obligaţii izvorâte din nefastele prejudecăţi ale vremii (dragostea tânărului Werther pentru Charlotte – eroina dramei, soră mai mare a unui grup de copii – ce nu-şi putea afla împlinirea din cauza jurământului făcut de tânăra fată mamei sale pe patul de moarte de a se căsători cu cel pe care îl alesese ea, un om cu stare ce putea asigura o linişte materială copiilor ei rămaşi orfani). Înţelegându-i sacrificiul dar neputând să suporte o revedere cu ea alăturată unui soţ ce însemna doar sprijin material şi respectarea unui legământ, Werther a ales întunecimea morţii, sinucigându-se asemenea atâtor alte victime ale prejudecăţilor şi legilor sociale ce condiţionau viaţa eroilor din vasta literatură romantică. Pe acest subiect care a declanşat o adevărată criză depresivă în rândul tineretului german din acele timpuri („depresiunea wertheriană" – împotriva căreia a luptat mai târziu însuşi Goethe), Massenet a creat pe libretul scris de Ed. Blau, Paul Millet şi G. Hartmann, o muzică pe cât de cuceritoare

[1] Curentul *verist* din istoria muzicii de operă va fi tratat în volumul V al ciclului.

Scanned with OKEN Scanner

prin lirismul ei, pe atât de patetică, datorită unei crescânde sublinieri a tensiunii prin care trece suferinţa celor doi eroi ai operei sale. O creştere ce porneşte de la luminozitatea zilelor de Crăciun (actul I), când copiii colindă la ferestrele locuitorilor din Wetzler[1] şi sfârşeşte în momentele de agonizare a tânărului Werther ce-şi ia rămas bun de la viaţă în braţele iubitei sale (actul III). Între aceste două scene ce încadrează drama, Massenet a creat pagini de o tristeţe impresionantă, aşa cum transmite aria lui Werther învolburată prin momente de culminaţie dramatică (actul II), sau lectura scrisorii primite de Charlotte de la el (actul III), făcută lent, într-un pianissimo deprimant. Pornit pe modelele lăsate de Gounod, stilul lui Massenet ajunge să cucerească o specifică forţă expresivă atât în cântul vocal cât şi în cel orchestral ce urmăreşte tensiunea dramatismului scenic cu rafinată şi evocatoare sensibilitate.

La aceste creaţii de operă ce au străbătut prin trecerea timpului (*Manon* şi *Werther*) se pot adăuga şi alte câteva lucrări ce au făcut adevărată epocă de glorie la sfârşitul secolului al XIX-lea (*Le Cid* – 1885; *Thaïs* – 1893; *Cendrillon* – 1898) apoi, la începutul secolului XX, (*Ariane* –1906; *Thérèse* – 1910; *Rome* – 1911, ultima compusă cu un an înainte de sfârşitul vieţii). Se poate recunoaşte, astfel, că acest compozitor francez are meritul de a fi înţeles şi răspuns publicului larg francez prin conţinutul lucrărilor sale inspirate din viaţa cotidiană (uneori fără pretenţia unei adânciri deosebite a simţămintelor şi ideilor lui), precum şi printr-o muzică captivantă în care inspiraţia melodică şi arta de a fi valorificat prin căile devenirii armonice şi ale gândirii orchestrale suplineau deseori banalitatea unor subiecte sau lipsa profunzimii lor. Trăind în admiraţia lui Gounod – a tematicii şi stilului său –, Massenet aduce în plus faţă de modelul său o anumită tendinţă către conciziune şi proporţionare a construcţiei lucrărilor sale (pe care unii comentatori au calificat-o drept „inteligenţă dramatică"), precum şi o delicateţe cu totul remarcabilă în realizarea personajelor feminine din acţiunea dramelor sale, afirmând un nou model de operă romantică – melodrama.

„Era un mare profesor care dădea mai mult decât soluţii: dragostea pentru muzică, mai ales acelora care nu o aveau întotdeauna" va transmite George Enescu în amintirile sale bucuria de a se fi numărat printre elevii săi[2]. „Am păstrat despre Massenet o amintire încântătoare. Era omul cel mai deschis, mai volubil şi mai entuziast pe care l-am cunoscut, un erou al operelor sale"[3]. Acest profesor care a format la clasa sa muzicieni de mare prestigiu, distins de tânăr cu titlul de Cavaler al Legiunii de Onoare, membru al Academiei de *Beaux Arts* şi ales preşedinte al acestei instituţii în ultimii ani ai vieţii, se numără printre compozitorii ce au condus evoluţia creaţiei muzicale franceze pe căi romantice ce nu au părăsit sprijinul

[1] Un orăşel pe atunci (din apropierea Frankfurtului).

[2] Jules Massenet a fost timp de doi ani profesorul de compoziţie al lui George Enescu, începând din ianuarie 1895 (dată la care muzicianul român – absolvent al Conservatorului din Viena – s-a înscris la Conservatorul din Paris pentru desăvârşirea studiilor sale), până în octombrie 1896 (când, în urma demisiei lui Massenet, catedra a fost încredinţată lui Gabriel Fauré).

[3] Bernard Gavoty: *Amintirile lui George Enescu*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

pe tradiţie, dar care au rămas mărturia unor treptate cuceriri în ceea ce priveşte expresivitatea limbajului muzical. Îndrăznelile sale nu pot fi asemănate nici cu cele wagneriene şi nici cu cele veriste, gândirea şi exprimarea sa – de o specifică delicateţe franceză – nedetaşându-se nici de principiile ce au condus evoluţia genului şi nici întru totul de cele infiltrate în ultima vreme de maniera *grand opéra* în care excelase Meyerbeer. Ceea ce se impune în rândul contribuţiilor sale rămâne cu claritate substanţa unei tematici desprinse din contemporaneitate – asemenea lui Verdi în *Traviata* sau lui Bizet în ultima sa operă (*Carmen*) – precum şi stilul său de maturitate în care se insinuează unele particularităţi expresive ce pot fi considerate ca aparţinând perioadei de trecere către subtilităţile ce anunţă un nou val de gândire muzicală în realizările creatorilor francezi.

În încheierea acestui popas făcut în Parisul celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea asistăm, aşadar, la o glorie a operei franceze în ceea ce priveşte îndelungata ei competiţie cu opera italiană, la care se adăugase între timp şi cea de strălucire exterioară a „operei mari", urmată din umbră de ispititoarea atracţie a nonconformismului wagnerian, dar şi de replica nefastă dată de academismul frânator existent în învăţământul francez. Sprijinită pe contribuţii treptate – de la Gounod şi Bizet la cea adusă de începuturile veacului XX de premiera operei *Pelléas et Mélisande*[1], opera franceză pare a fi dat răspuns pledoariei pe care Hans Sachs o făcuse în finalul operei *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg* (o adevărată surpriză a anului 1868 în ansamblul creaţiei lui Wagner), prin afirmarea treptată a unei spiritualităţi specifice (*Ars gallica*) de către compozitorii Franţei pe calea unei sinteze între gândirea tradiţională şi modernitate, proces creator oglindit din ce în ce mai conturat în tematica şi în subtilitatea expresivităţii stilistice.

[1] La 30 aprilie 1902, opera lui Claude Debussy „*Pelléas şi Mélisande*" va fi tratată în capitolul *Impresionismul în muzică*, din vol. V al ciclului.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A III-A

OPERA NAŢIONALĂ GERMANĂ

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

CARL MARIA VON WEBER
(1786-1826)

Scanned with OKEN Scanner

Din rândul perioadelor de aur ale compoziţiei muzicale se detaşează ca strălucire cea în care a trăit Beethoven, mai precis – cea desfăşurată în primele decenii ale secolului al XIX-lea, când ilustrul compozitor german a dat la iveală, una după alta, creaţii scânteind de geniu. Printre acestea şi unica sa operă – *Fidelio* – în a cărei acţiune scenică şi dramaturgie muzicală apare oglindit cu fidelitate pulsul epocii. Un puls care bătea nezăgăzuit într-o nouă luptă împotriva asupririi şi care slăvea – pentru a câta oară? – puterea de sacrificiu a femeii eroine.

În aceeaşi vreme, pentru a ne opri doar la zona germano-austriacă în care a prins aripi geniul lui Beethoven, istoria muzicii înregistrează şi încercările de a compune opere ale mai tânărului Schubert – acel fiu al Vienei atât de nou şi de sublim în creaţia sa miniatural-cameralã. Realizările sale în genul operei nu au lăsat în urmă decât mărturia unor perseverente eforturi de a răspunde cerinţelor publicului vienez vrăjit şi el de marea vogă a realizărilor italiene. Cu atât mai mult cu cât în acel timp Schubert avusese prilejul să cunoască pe unul dintre cei mai de seamă creatori ai ei, pe Gioacchino Rossini. Mai întâi pe calea muzicii câtorva dintre operele lui (montate pe scenele teatrelor din Viena între anii 1816–1820) – *L'Ingano felice, Tancredi, L'Italiana in Algeri, Ciro in Babilonia, Elisabetta, Otello, Il barbiere di Siviglia, Il Turco in Italia* – „o adevărată invazie" (după cum va aprecia Alfred Einstein în monografia sa despre Schubert[1]) şi apoi prin prezenţa compozitorului italian la Viena în anul 1822, pe care nu numai Metternich l-a aclamat şi l-a invitat la recepţiile sale, dar însuşi marele Beethoven l-a admirat şi i-a recunoscut public valoarea. „Or se ştie cum au reacţionat victimele acestei invazii – atrăgea atenţia Einstein în monografia citată, referindu-se la muzicienii germani, pentru a pregăti prezentarea unui alt compozitor contemporan cu Beethoven – Carl Maria von Weber – „a cărui

[1]Alfred Einstein: *Schubert*, Paris, Ed. Gallimard (ediţia a V-a), 1950, p. 182.

reacţie – continuă autorul – ia forma unei polemici naţionale, dirijată de fapt mai puţin împotriva lui Rossini, cât mai ales împotriva celui mai puternic reprezentant al stilului caracteristic «operei mari», Luigi Gasparo Spontini".

Cu această introducere menită să plaseze contribuţia lui Weber în desfăşurarea istorică a evoluţiei pe care a avut-o în perioada romantică, ne aflăm în faţa unui subiect ce a declanşat – o dată cu opera sa *Freischütz* (1821) – o anumită atitudine estetică în realizările acestui gen, cel mai accesibil dintre toate genurile muzicii culte de mare întindere.

Biografia şi creaţia lui Carl Maria von Weber prezintă particularităţi ce i-au marcat atât evoluţia vieţii cât şi a creaţiei sale. Frapează în primul rând faptul că anii copilăriei şi ai adolescenţei i-a petrecut mai mult în diligenţă şi prin culisele teatrelor din localităţile în care îi poposea familia, în frunte cu tatăl său – Franz Anton von Weber, muzician amator, conducător al unei trupe de actori. „Societatea actoricească von Weber", îşi intitulase el formaţia, fără a fi neglijat menţionarea simbolului de nobleţe care putea contribui în bună măsură la prestigiul ei. Biografii nu au reuşit să lămurească sursa acestui titlu de nobleţe al familiei Weber. Unii dintre aceştia trimit la secolul al XVII-lea, când se pare că unul dintre strămoşi – aparţinând unei familii de proprietari din ţinutul Holstein al nordului germanic – ar fi fost înnobilat de către stăpânitorul „Sfântului imperiu". Alţii, în lipsa unor documente de arhivă, interpretează sorgintea acestui titlu ca rod al fanteziei bogate de care dădea mereu dovadă Franz Anton (Weber – tatăl), mereu călător, fără ca în nici unul din oraşele prin care şi-a purtat familia de-a lungul anilor să fi trezit interesul cuiva de a fi controlat autenticitatea titlului său de nobleţe. Mai ales că acesta aparţinea şi unei familii de muzicieni statornicită la Mannheim, mai cunoscută între timp datorită alianţei ei cu familia Mozart. Să ne amintim că soţia ilustrului compozitor (Constanze Mozart) era născută „von Weber", ca fiică a lui Fridolin von Weber – bas în cor, copist de note şi sufleur angajat la opera de la Curtea prinţului elector Karl Theodor din Mannheim – frate mai mare al lui Franz Anton Weber. Despre viaţa aventuroasă a acestui artist călător s-au găsit informaţii ceva mai precise după ce s-a stabilit pentru o vreme în localitatea Steurwald (lângă Hildesheim) unde a fost angajat ca funcţionar municipal şi s-a căsătorit, având astfel răgazul să facă muzică de cameră (ca violonist sau contrabasist). Curând – după doar zece ani – va fi nevoit să părăsească acest *intermezzo* de siguranţă materială şi să-şi reia vechiul stil al vieţii de peregrinări. În anul 1777 este semnalat un popas la Lübeck, când concertează şi prezintă o compoziţie proprie care-i aduce mai întâi numirea în postul de director muzical al unei trupe locale, apoi angajarea ca maestru de capelă în localitatea Eutin (1778), unde va fi nevoit să rămână un timp şi după moartea soţiei sale pentru a se îngriji de educaţia copiilor rămaşi orfani de mamă. Grija pentru învăţătura lor muzicală îl va purta la Viena (pentru a i-o putea încredinţa lui Joseph Haydn), unde o va cunoaşte pe Genofeva Brenner, fiica gazdei sale, care îi va deveni a doua soţie (1784) şi va fi mama lui Carl Maria, cel ce va da rezonanţă de adevărată valoare numelui Weber.

Scanned with OKEN Scanner

Viaţa lui începe la 19 decembrie 1786[1] la Eutin, localitate ce aparţine ţinutului Holstein din nordul germanic, ţinut în care peste câteva decenii va începe şi cea a lui Johannes Brahms. Dar, spre deosebire de felul în care spiritualitatea nordică va marca cu statornicie biografia şi creaţia viitorului ilustru gânditor prin sunete, în evoluţia lui, Weber va prezenta o mare receptivitate la fluctuaţiile de ambianţă oferite de viaţa de peregrinări şi aventură ale „Societăţii actoriceşti von Weber", alcătuită din tatăl şi mama sa (o bună cântăreaţă amatoare), surorile şi fraţii săi mai mari – (printre care Fridolin Fritz şi Franz Edmond, instrumentişti instruiţi temeinic (pian, vioară, teorie muzicală). Nu avea decât un an când tatăl şi numeroasa sa familie au părăsit Eutinul, oraşul său natal, pentru a continua vechea viaţă de artişti călători. Vor trece nouă ani până când biografia sa va înregistra un nou popas la Hildburghausen, unde copilul de zece ani va avea şansa să-şi poată desăvârşi cunoştinţele în arta cântatului la pian, până atunci amatoristice, cu maestrul Johann Peter Heuschkel. „Baza reală, solidă pentru o execuţie limpede şi pentru o egală abilitate a ambelor mâini i-o datorez bunului, severului şi zelosului Heuschkel din Hildburghausen", va scrie mai târziu muzicianul – devenit celebru – în autobiografia sa.

În anul 1797 trupa tatălui său va ajunge la Salzburg, unde arta sa va continua să se perfecţioneze sub îndrumările lui Michael Haydn, fratele mai mic al vestitului compozitor. Important a fost cu deosebire felul în care acest maestru l-a iniţiat în diferitele ramuri ale teoriei muzicale, ceea ce l-a entuziasmat şi l-a îndreptat spre compoziţie. Nu după multă vreme el va da la iveală primul opus al listei sale de creaţie – *Şase fughete* – ce nu vor întârzia să fie tipărite chiar în oraşul care l-a dat lumii pe Mozart, spre marea mândrie a tatălui său.

„Şi iată că buna mea mamă muri" – va scrie el peste un an în paginile încercării sale de roman autobiografic, semnalând şocul trăit la Salzburg în anul 1798, pe când avea doar doisprezece ani.

În primăvara anului 1799 familia Weber porneşte din nou în turneu. Sunt semnalate câteva concerte ale pianistului adolescent la Freiburg (locul unei noi stabiliri vremelnice a familiei), apoi la Erfurt, Gotha şi Leipzig, toate încununate cu un deosebit succes de sală şi de presă. Este timpul în care muzicianul adolescent este remarcat de un director de teatru care a avut încredere să-i ofere un libret de operă inspirat dintr-un subiect romantic (*Das Waldmädchen*[2]) pe care o va termina mai târziu, în anul următor, când familia sa se va stabili pentru un nou *intermezzo* biografic la München. Nu de mult în acest oraş se instalase principele elector Karl Theodor împreună cu celebrul grup de muzicieni mannheimezi angajaţi ai capelei sale. Este ambianţa care va contribui la perfecţionarea studiilor micului Weber prin Johann Nepomuk Kalcher, organistul Curţii („cu precădere a celor privitoare la construcţia armonică pe patru voci" – după cum va sublinia compozitorul mai târziu în autobiografia anterior citată), cel care l-a

[1] Ziua naşterii nu este cunoscută cu precizie fiind apreciată în funcţie de cea a botezului.
[2] *Fata pădurii.*

Scanned with OKEN Scanner

îndreptat către compoziţia unor genuri complexe, ca sonata, trio-ul sau chiar missa[1]. Vor surveni în plus lecţiile de canto cu cântăreţul şi pedagogul J.E. Wallishauer, a cărui influenţă va fi imediat reflectată în prima sa încercare de a compune o operă – *Die Macht der Liebe und des Weines*[2], care a rămas necunoscută, partitura ei fiind distrusă într-un incendiu ce a avut loc în locuinţa maestrului Kalcher. Se va prezenta curând însă (în anul 1800) opera *Das Waldmädchen* (între timp terminată) mai întâi la Chemitz, apoi la Freiburg, fără a fi avut însă un deosebit răsunet. Opera care va atrage atenţia publicului asupra compozitorului adolescent şi va rămâne o primă mărturie a talentului său de a crea în genul *Singspiel*-ului german va fi *Peter Schmoll*. Reprezentarea ei la Augsburg (martie, 1803) nu a avut prea mare succes – relatează însuşi compozitorul în autobiografie – ceea ce, se pare, s-a datorat libretului slab al lui Joseph Turke, inspirat de unul dintre romanele lui Carl Gottlob Cramer, în mare vogă la acea vreme (subiectul petrecându-se în perioada ce a urmat Revoluţiei Franceze, într-o localitate de la graniţa dintre Germania şi Franţa, unde personajul principal – refugiat acolo între timp cu fiica sa – reîntâlneşte un bun prieten, al cărui fiu îi va deveni ginere). Cu toată popularitatea subiectului şi frumuseţea muzicii, cea de a treia operă compusă de Weber va rămâne pentru multă vreme necunoscută. Revine lui Hans Schnorr – unul dintre cercetătorii vieţii şi creaţiei sale – meritul de a fi asamblat fragmentele rămase în manuscris şi de a fi reuşit să-i reconstituie desfăşurarea scenică şi muzicală pentru a o prezenta în vara anului 1941 cu mare succes la Dresda, în interpretarea unui grup de studenţi ai Conservatorului local. Cronicarii timpului au elogiat-o în special pentru conturul dat personajelor şi pentru coloritul ei orchestral ce anunţau efectele de plasticitate muzicală din opera *Freischütz* (de exemplu, renunţarea la viori, pentru a putea obţine nuanţele întunecate în aria Minettei, fiica lui Peter Schmoll; recurgerea la două piculine pentru a reda goana din jocul popular al localnicilor, ca şi la doi „flauti dolci" şi doi „başi horni" – „instrumente de mult uitate", cum le denumeşte Weber în autobiografie). Roadele uceniciei cu Michael Haydn apar reflectate cu deosebire în stilul armonic al partiturii, cu jocuri menite să ilustreze variate stări afective sau să sugereze descrierea naturii învolburate, precum şi în gândirea sa contrapunctică, cu scriitură fugată sau în stil canon. Tânărul Weber a preţuit numeroase dintre fragmentele muzicale ale acestei opere a adolescenţei sale, aşa după cum se poate desprinde din faptul că le-a transpus ulterior în cuprinsul unor viitoare realizări.

Cuprins din nou de dorul pribegiei, Weber-tatăl organizează un nou turneu cu „societatea sa actoricească", ajungând la Viena în toamna anului 1803, unde un alt renumit pedagog muzical – Georg Joseph Volger – va interveni în evoluţia fiului său. Sub îndrumările lui, tânărul Carl Maria va fi nevoit să renunţe la

[1] *Missa festivă în mi major,* publicată postum în 1926 de către Constantin Schneider în *Opere complete.*

[2] *Puterea dragostei şi a vinului.*

Scanned with OKEN Scanner

bucuriile oferite de aplauzele primite în sălile de concert sau de operă, pentru a se dedica unei învăţături profunde a compoziţiei prin intermediul realizărilor tradiţionale. „După o grea luptă cu mine însumi, mărturiseşte Weber în autobiografie, am renunţat la elaborarea lucrărilor mai mari şi am consacrat aproape doi ani studierii concentrate a celor mai diferite opere ale marilor maeştri, a căror construcţie şi manieră de folosire a mijloacelor artistice le-am analizat împreună (cu profesorul Vogler, n.a.) şi pe care m-am străduit să mi le însuşesc şi să mi le limpezesc în studiul meu personal. În perioada aceasta nu am dat publicităţii decât câteva mici variaţiuni şi reducţia pentru pian a unei opere de Vogler (*Samori*), mărturiseşte compozitorul, aşa cum aflăm din cuprinsul monumentalei monografii *Carl Maria von Weber* (trei volume) publicată în 1864–1866 de Max Maria von Weber[1] (fiul său). Din întâlnirea lui Weber cu profesorul Vogler, deosebit de importantă rămâne îndreptarea ucenicului spre muzica populară germană (sau a unor ţări străbătute de mai vârstnicul maestru), ceea ce a contribuit în bună măsură la îmbogăţirea limbajului său muzical. Şi tot intervenţiei lui Vogler îi datorează Weber numirea sa ca şef de orchestră a Teatrului din Breslau, către sfârşitul anului 1804, când nu împlinise încă optsprezece ani.

Însemnătatea celor doi ani pe care Weber i-a petrecut în fruntea unei orchestre cu experienţă şi a unei ambianţe stimulatoare a fost covârşitoare, în ciuda unei vieţi dezordonate (considerată de unii biografi „de desfrâu", dar şi a „unui ritm intens de activitate"). Pentru că pianistului şi compozitorului de opere i s-a adăugat acum şi înclinaţia către arta regizorală, atât în ceea ce priveşte realizarea decorurilor, cât şi cea a mişcării scenice. Începe să se manifeste şi dirijorul care prezintă deosebită personalitate, încercând să modifice de la început poziţia grupelor de instrumentişti în ansamblul orchestral, în vederea realizării unei mai bune legături de comunicare cu ele (de exemplu, aducerea instrumentelor de coarde în faţa celor de suflat), precum şi introducerea unor repetiţii individuale care să preceadă pe cele generale, idei reformatoare ce au declanşat antipatie. Cu puţinele lucrări nou compuse (*Romanza Siciliana, Overtura Chinesa* [sic] şi doar schiţarea operei *Rubezahl*, inspirată de recent publicata dramă a lui Schiller într-un periodic din Breslau) Weber hotărăşte să-şi dea demisia şi să părăsească acel oraş care – deşi nu l-a înţeles – i-a oferit o valoroasă ucenicie.

Urmează o scurtă perioadă (1806–1808) care va fi de data aceasta o importantă experienţă de viaţă, cea în care Weber reuşeşte să intre în serviciul familiei von Würtemberg. Mai întâi ca intendent al prinţului Eugène din Karlsruhe (pentru a cărui orchestră a compus primele sale două simfonii), apoi ca secretar al ducelui Ludovic, cu reşedinţa la Stuttgart. Compoziţiile din această etapă încep să poarte titluri în limba franceză, reflectând influenţa culturii şi modei franceze asupra societăţii aristocratice locale: *Thème original, varié pour*

[1] Max Maria von Weber (1864–1920), fiul lui C.M. von Weber, muzicolog, profesor la Universitatea din Berlin, Freiburg, Viena, München, autor a numeroase studii şi al unei monografii *Carl Maria von Weber*.

Scanned with OKEN Scanner

le pianoforte – op. 9; *Six pièces a quatre mains* – op. 10), lucrări ce răspundeau rolului său de profesor de pian al celor două fiice ale Ducelui. Se face remarcată o breşă în evoluţia compozitorului, atras mai mult de multitudinea de distracţii şi de farmecul aventurilor pe care i le oferea viaţa luxuriantă de la reşedinţele stăpânilor săi nobili. Nu a lipsit nici înflăcărarea sa pentru o tânără cântăreaţă (Gretchen Lang), căreia i-a dedicat „*La grande polonaise*“ (op. 21), una dintre cele mai cunoscute piese pentru pian compuse de el. Deşi în aceşti doi ani ai vieţii sale a dominat cu evidenţă creaţia pentru pian, nu poate fi trecută cu vederea nici realizarea primelor sale *lieduri*, cu totul remarcabile prin puritatea populară a melodismului, dar şi prin factura pasionată a acompaniamentului pianistic. Desigur că dragostea sa pentru tânăra cântăreaţă nu a fost străină de îndreptarea acestui muzician romantic către genul ce îngemăna poezia cu cântecul. Dar slujba sa la Curţile nobiliare va lua sfârşit în anul 1808, când tatăl său îi va solicita un ajutor material pentru a-şi putea plăti o importantă datorie ajunsă la scadenţă. Weber-fiul a reuşit să împrumute suma de bani necesară, dar faptul că el nu a putut să o achite la timpul convenit a dus la judecarea şi apoi la condamnarea sa la închisoare. „Cele şaisprezece zile şi nopţi de umilinţă“ – cum le numeşte el în autobiografie – au fost cu totul determinante în viitorul său comportament. Expulzat din teritoriul Württemberg pentru tot restul vieţii (el şi familia sa) Weber se va scutura de influenţele primite de la modelele ce le-a avut atât în timpul călătoriilor cu diligenţa cât şi prin culisele teatrelor în care familia sa dădea reprezentaţii în perioada copilăriei lui – când nu-i erau respectate nici orele de somn, nici inocenţa – ca şi de boemia cercurilor de petrecăreţi pe care le frecventase în ultimii ani la Karlsruhe şi Stuttgart. Din aceste oraşe nu-l va urma decât prietenia câtorva muzicieni, dintre care cea a violonistului Franz Danzi se va dovedi cea mai reconfortantă.

Vor urma câţiva ani de nesiguranţă şi călătorii prin oraşele germane – de la Baden-Baden la Berlin. Este de găsit un timp mai îndelungat la Mannheim, la vărul său Gottfried von Weber. Iată-l aclamat de public pe pianist (două concerte susţinute în luna martie a anului 1810) şi pe compozitorul *Marii simfonii în do major* (op. 19), ca şi al cantatei *Primul sunet* (op. 14), lucrări de curând compuse. Datele cuprinse în jurnalul său – al cărui început coincide cu venirea sa în Mannheim (26 februarie 1810) fixează hotărârea sa de a-şi schimba modul de viaţă. „Dumnezeu m-a condus spre oameni buni care dau din nou preţ vieţii mele. Pot să spun cu sentimentul împăcării şi al adevărului că am devenit mai bun, că tristele mele experienţe m-au cuminţit... Am fost harnic fără întrerupere“... – adaugă el, referindu-se la concertele date şi la noile sale compoziţii. Pentru violoncel (*Variationen für Violoncello und Orchester* – op. 20), pentru pian (*Klavierkonzert* – op. 19), pentru scenă (opera *Silvana* – fără număr de opus) Weber compune pagini ce-i ilustrează o nouă dispoziţie sufletească.

În primăvara anului 1810 va fi chemat la Darmstadt, datorită lui Vogler, fostul său profesor de la Viena, numit între timp Kapelmaestru la Curtea prinţului elector din Hessen. Cu unul dintre elevii săi (Jacob Beer, care va cunoaşte în curând o

Scanned with OKEN Scanner

mare celebritate sub numele de Meyerbeer) se va împrieteni, prietenie ce s-a dovedit stimulatoare. Reîntors la Mannheim el începe lucrul la opera *Abu Hassan* şi definitivează partitura operei *Silvana* (de fapt o revizuire şi o amplificare a vechii sale opere *Das Waldmädchen*) a cărei premieră a avut loc la Frankfurt pe Main, la 16 septembrie 1810. Contactul cu acest vechi oraş german se înscrie ca eveniment în viaţa tânărului muzician, deoarece interpreta principală a operei sale îi va deveni soţie nu peste multă vreme. Dar până atunci viaţa şi activitatea sa se desfăşoară împărţindu-se între cele câteva oraşe apropiate – Mannheim, Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt –, timp în care se afirmă răsunător atât talentul pianistului concertist, cât şi seriozitatea compozitorului, care termină câteva din lucrările începute, printre care un număr de sonate pentru pian şi vioară (*Şase sonate* – op. 17) şi (*Variaţiunile pe un cântec norvegian* – op. 22) – pentru acelaşi cuplu instrumental, lucrări în care răzbat rezonanţe melodice culese din variate surse naţionale (spaniole – ca în *Sonata* nr. 2; slave – *Sonata* nr. 3; siciliene – *Sonata* nr. 5; poloneze – *Sonata* nr. 6; norvegiene – *Variaţiunile* op. 22). Dar cea mai importantă realizare a acestei perioade rămâne finalizarea operei *Abu Hassan*, a cărei premieră a avut loc cu un succes răsunător la Teatrul din München. Fără ca Weber să fi precizat vreodată sursa ei de inspiraţie, biografii consideră această lucrare ca având fond autobiografic, subiectul operei amintind un episod de curând trăit de compozitor, cel al unei datorii de bani ce nu poate fi achitată la scadenţă. Faţă de drama pe care Weber a trăit-o la Stuttgart, acţiunea operei îmbină sentimentul de nelinişte al datornicilor neputincioşi să-şi achite datoria (Abu Hassan şi Fatima, soţia lui), isteţimea lor reuşind să înşele atât pe necruţătorul zaraf (Omar) cât şi buna-credinţă a califului. Pentru a putea obţine suma de bani datorată, ei răspândesc vestea că au murit, prilej cu care se adună aşa-numiţii „bani ai mortului" destinaţi cheltuielilor de înmormântare şi cumpărării veşmintelor îndoliate ce urmau a fi purtate ulterior de rude. Când califul, venit să se convingă de realitatea zvonului răspândit, promite o mie de galbeni celui ce-i va putea spune care dintre cei doi soţi a murit primul (în speranţa că va putea salva suma oferită), Hassan se ridică şi declară că el e acela, recompensă pe care califul o recunoaşte, spre marea bucurie a celor doi soţi datornici, dar şi spre dezamăgirea lui Omar care se vede păgubit de data aceasta de un însemnat câştig nemuncit.

Pe libretul antrenant pe care i-l trimisese cu un an înainte unul dintre prietenii săi din Stuttgart (S.C. Hiemer), Weber a compus muzica noii sale opere în concepţia *Singspiel*-ului german, integrându-se astfel atât în aspiraţia artiştilor acelor vremi – cea de a fi creat în spirit naţional şi a combate pe această cale „invazia" operelor italiene – cât şi în voga de a plasa acţiunea operelor lor în ambianţe orientale, aşa cum făcuse nu demult Gluck în opera sa *Pelerinii de la Mecca* sau Mozart în *Răpirea din Serail* şi cum vor face şi numeroşi contemporani romantici atunci când vor încerca să deruteze cenzura, asigurând în acest fel reprezentarea unor opere în care se infiltrau subiecte social-revoluţionare. Încercările lui Weber de a sugera pe plan muzical coloritul exotic – surprinse de la început în muzica uverturii – vor fi presărate în continuare de-a lungul desfăşurării scenice, atât în limbajul armonic, cât şi în fantezia instrumentaţiei. Dar peste aceste intenţii de redare a ambianţei orientale domină vi-

Scanned with OKEN Scanner

ziunea romanticului german nemulţumit de condiţiile oferite de societatea în care era nevoit să trăiască, aşa cum apare reflectat în episodul coral pe textul „bani, bani, bani" („corul creditorilor"), justificând interpretarea de „operă autobiografică" pe care biografii au dat-o acestei creaţii. Prima reprezentare la 4 iunie 1811 – în faţa familiei regale – a însemnat un succes de mare răsunet. De altfel prestigiul compozitorului fusese pregătit de faima pianistului concertist, în al cărui repertoriu intrase cu primul său concert pentru pian – *Concertul în do major* – care entuziasma ascultătorii de fiecare dată când era prezentat. S-a întâmplat ca în orchestra Capelei regale din München să-l întâlnească pe Heinrich Joseph Bärmann, un renumit clarinetist, pentru care Weber a compus un frumos *Concertino pentru clarinet şi orchestră* (op. 26), al cărui mare succes în interpretarea lui Bärmann i-a adus o imediată comandă din partea regelui pentru încă două lucrări pentru acest instrument înzestrat cu deosebite calităţi expresive – *Concertul pentru clarinet şi orchestră nr. 1* (op. 73) şi *Concertul pentru clarinet şi orchestră nr. 2* (op. 74) –, precum şi alte comenzi de cinci concerte pentru diferite instrumente, din rândul cărora el nu a reuşit să compună decât unul singur (pentru fagot şi orchestră).

De la München, Weber a plecat însoţit de Bärmann, amândoi încununaţi de glorie. De altfel, cu anul 1811 începe un nou capitol al vieţii sale, cel al marilor turnee prin marile centre muzicale ale Europei. Mai întâi prin câteva din oraşele Elveţiei (Schaffhausen, Winterthur, Zürich). Încântarea pe care tânărul compozitor a trăit-o în faţa măreţiei naturii elveţiene a rămas înregistrată în câteva din filele jurnalului său. „Am văzut gheţarul din faţă, am urcat pe cel din spate şi albastrul de o frumuseţe inexplicabilă părea a se întinde sub picioarele tale ca un torent de cristal. Am intrat în peşteră şi am cules în apropiere, pe gheţar, floricele ca azurul cerului..." mai scrie Weber şi într-o scrisoare trimisă lui Gottfried Weber la 15 septembrie 1811.

Reîntorşi în ţară (Weber şi clarinetistul Bärmann) – de data aceasta într-o diligenţă pe care cei doi artişti au reuşit să o cumpere cu banii câştigaţi în concertele date –, ei continuă seria concertelor înscriindu-le ca adevărate evenimente în oraşele germane întâlnite în drumul lor spre Berlin (Weimar, Dresda, Leipzig ş.a.). La creaţiile realizate de Weber în ultima vreme se adaugă în repertoriul concertelor lor camerale şi *Sonata pentru pian în do major* (op. 24) cu totul remarcabilă prin scriitura ei pianistică (cum ar fi în cea de a doua parte a lucrării – un *Menuetto*, de fapt un adevărat *Scherzo*), când coloritul realizat de Weber anticipează pe cel creat de fantezia lui Mendelssohn Bartholdy în uvertura *Visul unei nopţi de vară*, colorit pe care şi Weber îl va relua în opera sa *Oberon*, în episodul *Elfenzauber* (Vraja zânelor). Surprinde şi stilul din finalul acestei sonate (*L'infatigable*) care anunţă tendinţele de demonstraţie a unui curs muzical „perpetuum mobile" ce va ajunge să fie încercat şi de alţi creatori remarcabili în viitor. De altfel, acest pianist şi compozitor care s-a afirmat în primele decenii ale secolului al XIX-lea, excela şi în arta improvizaţiei, măiestrie ce a contribuit de la bun început la celebritatea sa.

Ajuns la Berlin (februarie 1812), Weber a fost pus în legătură cu principalul personaj al lumii muzicale berlineze din acea vreme, bătrânul Karl Friederich Zelter, rămas în istoria muzicii mai mult datorită admiraţiei pe care Beethoven a avut-o pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru el şi faptului că a fost profesorul lui Mendelssohn-Bartholdy. S-ar mai putea adăuga acestui maestru şi meritul pe care l-a avut ca prim organizator al unui „Liedertafel" german (1809). Este vorba de o formaţie corală bărbătească ce a cucerit deosebită celebritate şi a fost un important model pentru viaţa muzicală corală de pe teritoriul germanic. Tânărul Weber, entuziasmat de măiestria lui, a compus şi i-a dedicat câteva lucrări, dintre care unele (*Cântec de război, Umpleţi paharele*) dau primele semne de elan patriotic reflectat în filele partiturilor create. Dar succesul compozitorului s-a afirmat mai mult în câteva concerte camerale (susţinute împreună cu clarinetistul Bärmann) şi cu deosebire la reprezentarea operelor *Abu Hassan* şi *Silvana*, ambele în faţa regelui şi a familiei sale.

După această primă serie de relaţii entuziaste cu publicul berlinez, Weber a decis să răspundă unei invitaţii primite din partea prinţului Leopold August de Saxa-Gotha şi a petrecut toamna anului 1812 la castelul Curţii princiare. A fost o vacanţă în care compozitorul a avut răgazul să-şi pună ordine în partituri, terminând lucrări începute şi creând altele noi. Printre acestea şi cel de-al doilea *Concert pentru pian* (în *mi bemol major* – op. 32), a cărei primă audiţie (care a avut loc la 17 decembrie 1812 în marele salon de muzică al castelului) a fost recompensată cu numeroase daruri de valoare. Nerăbdător să-şi poată prezenta noua lucrare, Weber se desprinde de viaţa luxuriantă de la Curtea prinţului din Gotha şi reuşeşte să culeagă aplauze prin sălile de concerte ale marilor centre muzicale germane întâlnite în drumul său către Praga. „A plăcut mai ales *Adagio* – scria Weber în jurnalul său – care la Leipzig a stârnit un adevărat val de entuziasm."

La Praga, „oraşul de aur" în care Mozart găsise preţuire la sfârşitul vieţii sale, Weber este şi el preţuit de la bun început. I se oferă postul de director al operei pragheze, în care tânărul muzician are prilejul să-şi afirme talentul de bun organizator şi de îndrăzneţ reformator al reprezentaţiilor de operă. Un prim pas în acest sens îl face printr-o călătorie la Viena pentru a căuta şi aranja voci corespunzătoare unui repertoriu împrospătat cu creaţii din contemporaneitate. La 9 septembrie 1813 el reuşeşte să inaugureze noua stagiune (1813–1814) cu opera *Fernand Cortez* de Spontini, a cărei montare şi interpretare atrage şi impresionează publicul. Până la părăsirea acestui post (în anul 1816), vor fi reprezentate încă şaizeci de opere aparţinând unui lung şir de compozitori francezi (prin origine sau adopţiune), de la Gretry şi Dalayrac până la Cherubini. Nu au lipsit nici operele lui Mozart (*Nunta lui Figaro, Don Giovanni*) şi nici ale unor compozitori germani (Dittersdorf, Weigl, Spohr) din rândul cărora se desprinde şi numele marelui Beethoven, contemporanul său mai vârstnic, a cărui unică operă (*Fidelio*) o montează şi o prezintă publicului cu mare succes de sală şi de presă.

Pe lângă vasta activitate în calitate de director de operă, Weber se face remarcat şi ca bun cronicar, articolele sale din periodicele pragheze impunându-l în istoria muzicii ca prim important critic muzical.

Din această perioadă trăită de compozitor la Praga mai este semnalată şi marea pasiune pe care a avut-o pentru Therese Brunetti, o artistă care l-a chinuit până la disperare cu nesiguranţa şi capriciile ei de vedetă. „Fără ea nu mă pot

Scanned with OKEN Scanner

bucura, iar când suntem împreună – numai amărăciune" – ajunge el să mărturisească în fila jurnalului său ce poartă data de 19 februarie 1814, sentiment de neliniște ce i-a inspirat și liedul intitulat *Sind es Schmerzen, sind es Freuden?* (De-s dureri, de-s bucurii?). Și nu este întâmplător faptul că în acești ani – „de dureri, de bucurii" – Weber a creat cea mai mare parte a liedurilor sale, pe care le-a reunit în grupul op. 30. Ceea ce i-a redat echilibrul și o nouă forță creatoare a fost întâlnirea sa cu soprana Caroline Brandt, stare de seninătate ce poate fi urmărită atât în paginile jurnalului său din vara anului 1814, cât și într-un nou val de lieduri (eveniment ce se va consolida prin căsătoria cu ea în 1817). Dar până atunci el mai compune *Cvintetul cu clarinet* (op. 34) și cantata *Kampf und Sieg* (Luptă și victorie – op. 44), creație care se termină cu un cor final impunător pe textul *„Dă și primește pacea lumii"*. Weber va trimite câte o copie a noii sale cantate multor suverani europeni, dintre care regele Prusiei va autoriza prezentarea ei la Berlin, cu prilejul aniversării unui an de la victoria pe care trupele engleze și germane au avut-o la 15 iunie 1815 împotriva lui Napoleon, la Waterloo.

Câteva incidente trăite în timp ce deținea funcția de director al Operei din Praga l-au determinat pe Weber să demisioneze și să se refugieze un timp în compoziție. Din această perioadă – în care este semnalat și un popas la Berlin în vederea obținerii unui post corespunzător ultimelor sale realizări – datează creația a două sonate pentru pian (*Sonata în la bemol major* – op. 29 și *Sonata în re minor* – op. 49), precum și *Marele duo concertant pentru pian și clarinet* (op. 48), o nouă mărturie a prețuirii pe care compozitorul o avea pentru aceste două instrumente. Nici liedul nu este părăsit, așa cum se poate vedea din șirul celor cuprinse în grupul op. 46 (*Temperamente*) în care se perindă patru portrete muzicale (*Uşuratecul, Melancolicul, Pasionatul, Indiferentul*), ca și în grupurile următoare (op. 54 și op. 64) ale căror linii melodice sunt inspirate din melosul popular german, ceea ce este anunțat și prin titlul lor: *Volkslieder* (cântece populare).

O nouă schimbare intervine în viața lui Weber la începutul anului 1817, când se stabilește la Dresda, oraș în care este invitat să fie Kapelmeister al Curții și director muzical al operei. Se impune din nou talentul său de bun organizator, dar mai ales cel de compozitor (o dată cu reprezentația operei sale *Silvana*), în pofida faptului că tradiția manifestărilor de operă era acolo dominată de creația și interpretarea artiștilor italieni, însuși directorul operei fiind compozitorul Francesco Morlacchi (1784–1841). Weber a debutat cu mare succes ca dirijor al operei *Joseph* de Méhul (la 30 ianuarie 1817), prestigiu ce-i va da curajul să impună unele reforme pe plan artistic și organizatoric ce vor contribui în bună măsură la renumele operei din acest oraș de reședință regală și vor decide numirea sa pe viață în posturile ocupate. După un trecut de muzician călător din oraș în oraș, cu o activitate mereu întreruptă, mereu luată de la capăt, asemenea prețuire și siguranță a carierei sale i-au dat puteri noi. La această dispoziție sufletească de seninătate a contribuit în mare măsură căsătoria sa cu soprana Caroline Brandt din toamna anului 1817, care-i va fi sprijin de-a lungul puținilor

Scanned with OKEN Scanner

ani ce-i mai rămăseseră de trăit. O deplină liniște se așterne în sufletul său, așa cum se desprinde din paginile jurnalului său, ca și din viitoarele creații.

Din această perioadă a maturității sale creatoare datează și un alt eveniment biografic decisiv, de data aceasta de importanță istorică: întâlnirea sa cu Friedrich Kind (1768–1843), de care se leagă realizarea unei creații ce va avea rol determinant în evoluția operei germane – opera *Freischütz*.

Toți biografii atrag atenția asupra faptului că în urmă cu un an Weber se entuziasmase la lectura unei povestiri înserate într-o lucrare intitulată *Gespenster Buch* (Cartea stafiilor) a unor autori de mult uitați (August Apel și Friedrich Laun). S-a întâmplat ca proiectul făcut pe atunci cu un libretist (Alexander von Dusch) de a compune o operă pe acel subiect să rămână nerealizat, dar tot întâmplarea a făcut să fi putut întâlni la Dresda pe Friedrich Kind, poet care vibrase și el la lectura vechii povestiri populare. Pornește, astfel, ideea unei colaborări pe legendara temă, materializată apoi doar de-a lungul câtorva săptămâni într-un libret plin de animație, al cărui prim titlu a fost *Der Probeschuss* (Împușcătura de probă). Cum și la Dresda, ca și în alte centre muzicale europene, exista o atitudine ostilă a burgheziei localnice împotriva dominației operei italiene, colaborarea dintre Kind și Weber a declanșat un deosebit interes în rândul marelui public meloman local. Vor trece însă trei ani până când Weber va reuși să termine muzica pentru această romantică legendă germană, ca unul ce era mereu nevoit să-și întrerupă lucrul, pentru a putea răspunde cerințelor Curții, Bisericii sau teatrelor locale. Este perioada în care compune lucrări ocazionale (*Jubel-Kantate* – op. 58, *Jubel-Ouverture* – op. 59) sau religioase (*Missa sancta* nr. 1 și *Missa sancta* nr. 2), cărora li se adaugă lieduri și numeroase piese pentru pian – printre care celebrele creații *Rondo brillant* (op. 62), *Invitația la vals* (op. 65), *Pollaca brillante* (op. 72), lucrări mult iubite de pianiști și ascultate deseori în recitalurile lor, precum și încântătorul *Trio pentru pian, flaut și violoncel.* Primește și comenzi de compoziții pentru scenă, cum a fost muzica pentru spectacolul *Prezioza*, inspirat de un subiect spaniol, sau pentru libretul unei opere comice a lui Theodor Hell (*Die drei Pintos*, pe care compozitorul nu a mai reușit să o termine, dar care va fi reluată și terminată de Gustav Mahler în anul 1885), lucrări ce au contribuit la desele întreruperi ale lucrului la partitura capodoperei sale. Important este că, în pofida acestor solicitări, ca și a altor preocupări ce-l pasionau ca talentat dirijor sau cronicar muzical, Weber a reușit să ducă la bun sfârșit o creație ce se va impune în istoria muzicii nu numai cu rol determinant în evoluția genului de operă, dar și în întreaga concepție de creație muzicală germană. Poezia pădurii, ce a înaripat fantezia atâtor creatori populari anonimi, măreția naturii de care se puteau bucura cei ce trăiau departe de agresivitatea zgomotelor citadine, obiceiurile, preocupările, cântecele și dansurile acelor săteni nu au fost străine muzicianului ce a cunoscut de mic și lumea pestriță a localităților prin care l-a purtat de mic diligența tatălui său, și universul fantastic al basmelor istorisite de mama sau de frații săi mai mari. Dar peste acest fond de imagini înregistrate și reflectate în muzica noii sale opere, se

Scanned with OKEN Scanner

simte harul şi fericirea compozitorului de a fi avut prilejul să pună în partitură farmecul şi simplitatea muzicii populare germane, împletite cu rafinamentul componistic al scenelor în care intervine fantasticul sau dezlănţuirea furtunii.

Subiectul operei gravitează în jurul dragostei înfiripate între un tânăr pădurar (Max – rol de tenor) şi Agatha (soprană), fiica pădurarului-şef dintr-un sat din Boemia, pe vremea de linişte instalată după sfârşitul „războiului de treizeci de ani". Acţiunea primului act se petrece la liziera unei păduri, unde are loc o petrecere populară în care – după obiceiul locului – tinerii vânători se întrec în tragerea la ţintă. Max nu reuşeşte nici de data aceasta să ţintească bine şi la hazul care se face pe seama lui el răspunde violent, declanşând o ceartă generală. Totul se linişteşte în momentul în care tatăl Agathei (Kuno – rol de bas) aminteşte că a doua zi va avea loc concursul cel mare din faţa prinţului şi promite că celui ce va ieşi învingător îi va ceda postul său de pădurar-şef şi-i va da mâna fiicei sale. Trecerea de la animaţia scenică iniţială la drama pe care începe să o trăiască tânărul vânător îndrăgostit, conştient că nu are nici o şansă să câştige competiţia, creează un contrast asemănător cu cel obişnuit în forma de sonată, menit să declanşeze dezbateri neprevăzute în dramaturgia scenică şi muzicală. Lupta dintre bine şi rău va fi deplasată în planuri magice, atât de caracteristice fanteziei populare şi atât de prezente în literatura şi arta romantică. Apare personajul ce a făcut pact cu diavolul (vânătorul Kaspar – rol de bas) care-i oferă bietului îndrăgostit soluţia de a învinge în concurs, ca astfel să nu-şi piardă iubita. Urmează să folosească un glonţ vrăjit, şi pentru a-l putea convinge, Kaspar îl invită să încerce a trage cu puşca lui (încărcată cu asemenea gloanţe) într-un vultur, de la mare depărtare. Max reuşeşte de la prima încercare, fapt ce-l angrenează în planul diabolic al mai vârsnicului vânător. După chinuitoare îndoieli, el îi promite că-l va întovărăşi la miezul nopţii la „Prăpastia lupilor", acţiune ce va avea loc în actul al doilea, construit din nou pe contrastul dintre ambianţa şi substanţa a două tablouri alăturate. În primul – seninul din casa pădurarului Kuno, unde Agathe – ameninţată de promisiunea nesăbuită a tatălui său – se roagă pentru ocrotirea iubitului ei; în cel de-al doilea – atmosfera sumbră a nopţii pe râpa lupilor, unde Kaspar invocă diavolul – întruchipat în Samiel (rol vorbit) – pentru a-i oferi o nouă victimă ce are nevoie de gloanţe vrăjite (în schimbul sufletului său). Max ajunge cu greu la locul întâlnirii, oscilând mereu între teama de păcat, şi curajul dat de speranţa de a putea învinge în concursul de a doua zi şi a putea astfel obţine mâna Agathei. El va asista la turnarea gloanţelor promise şi va înfrunta furtuna dezlănţuită şi apariţia duhurilor pădurii, imagini fantastice ce nu se vor împrăştia decât atunci când se va auzi bătaia primei ore de după miezul nopţii.

În ultimul act, anunţat de o introducere orchestrală ce evocă pregătirea zilei de concurs, se impune din nou contrastul dintre starea sufletească a Agathei (care se pregăteşte pentru această zi de sărbătoare ce-i va decide soarta) şi cea a iubitului ei, de data aceasta plin de încredere în biruinţa lui, după ce toate gloanţele vrăjite încercate de el îşi atinseseră ţinta dorită. Serbarea începe o dată

Scanned with OKEN Scanner

cu venirea prinţului Ottokar (bariton) însoţit de suita sa, în aclamaţiile mulţimii de săteni. Primul trăgător e sortit să fie Max, dar glonţul pornit din puşca lui deviază de la ţintă (un porumbel alb în zbor) pentru a se opri în trupul lui Kaspar, care moare blestemându-l pe Samiel. Forţele rele vor continua să se manifeste, pentru că Max îşi va mărturisi păcatul de a fi făcut pact cu diavolul în faţa prinţului, care îl va pedepsi cu exilarea pentru totdeauna din ţinut. Va interveni însă forţa cea bună, prin prezenţa unui bătrân pustnic, al cărui glas (bas) are curajul să condamne nu victima ce fusese condusă de marea lui dragoste, ci pe cel ce a hotărât ca fericirea şi viitorul unei fete nevinovate să fie puse ca premiu într-un concurs de hazard.

Pentru acest libret – care între timp primise titlul *Die Jägersbraut* (Mireasa vânătorului) – Weber nu a putut compune muzică decât – aşa cum s-a mai menţionat – în rarele lui clipe de răgaz. Mai întâi pentru câteva dintre momentele lirice din desfăşurarea acţiunii scenice, apoi, după cum apare notat în jurnalul său şi pentru episoadele de dans la 22 aprilie 1818, de exemplu, apare notată finalizarea *Valsului ţărănesc* şi cântecului de slăvire a naturii – cântat de Max în primul act pe textul *Prin păduri, prin câmpii*. O lună mai târziu este notată chiar speranţa compozitorului de a se fi putut apropia de sfârşitul acestei creaţii („opera mea *Die Jägersbraut* – semnala el – este pe jumătate scrisă şi urmează ca în iarna viitoare să-şi facă apariţia în lume"). Dar multiplele lui îndatoriri, precum şi întreruperile datorate unei sănătăţi din ce în ce mai şubrezite au făcut ca speranţa lui să nu se fi putut realiza. Nici promisiunea care apare în jurnalul compozitorului la 3 septembrie 1819, anunţând posibilitatea reprezentării creaţiei sale la inaugurarea noului teatru din Berlin şi nici mărturisirea tristă de pe marginea ultimei zile a anului 1819 („un an care mi-a adus multe suferinţe") nu par a justifica întârzierea şi amânarea în atâtea rânduri a acestei valoroase opere. Dar din notările făcute de compozitor în primele luni ale anului 1820 se desprinde marea lui fericire dea fi putut continua lucrul de mult început la această operă. La 13 martie notează terminarea uverturii („şi cu aceasta şi opera mea", după cum subliniază fericit compozitorul), pentru ca la 10 iunie să anunţe şi evenimentul primei repetiţii a noii sale creaţii, dată la care apare stabilit şi titlul ei – *Der Freischütz* – al treilea şi ultimul. Din nefericire, însă, în filele jurnalului său încep să fie notate tot mai des însemnări ce atestă starea sănătăţii sale, ceea ce a şi condus la aprobarea unui imediat concediu de tratament şi de odihnă. În biografia compozitorului intervine din nou o perioadă de peregrinări prin oraşele germane (Leipzig, Halle, Göttingen, Hamburg) aflate în drumul său către Copenhaga, în care a fost primit sărbătoreşte de public şi de familia regală.

Reîntors la Dresda în toamna anului 1820, Weber programează în concertul său din 8 noiembrie muzica uverturii la opera *Freischütz* care „a făcut o mare impresie şi a fost bisată" – după cum consemnează compozitorul în jurnalul său. Într-adevăr, muzica acestei pagini orchestrale figurează, pe drept cuvânt, printre izbânzile componistice ale muzicii romantice. Substanţa ei, în care frumuseţile şi misterele pădurii sunt integrate în animaţia unei acţiuni scenice sprijinite pe

Scanned with OKEN Scanner

puritatea iubirii pe care o fiică de pădurar o poartă unui tânăr vânător, apare ca o victorie a fanteziei compozitorului, aşa cum demonstrează sinteza stilistică realizată de el de la prima pagină a acestei creaţii (uvertura) pe planul diferitelor modalităţi de exprimare stilistică. Surprinde de la început forma ei arhitectural-programatică sprijinită pe imagini ce vor domina în acţiunea scenică a noii sale opere, menţinută în spiritul *Singspiel*-ului evoluat. O introducere lentă (*Adagio*) pe un motiv melodic grav, întrebător (intonat de suflători şi corzi în octave) preludiază descrierea pădurii ce va fi martora unei mari părţi din derularea evenimentelor scenice. Pentru că acestei întrebări iniţiale – pusă atât de des în fruntea unei compoziţii de către creatori romantici[1] – va răspunde cu impresionantă simplitate glasul senin al cornilor, evocând – pe limpezimea unei teme de lied – frumuseţile nebănuite ale acestor locuri. Lor li se va opune din ce în ce mai ameninţător prezenţa forţelor potrivnice, ilustrând ideea centrală a fondului legendar (cea a luptei existente între agresiunea lor şi adevărata realitate a creaţiei divine – Binele şi Iubirea etern învingătoare). O primă împotrivire este adusă de o vagă ameninţare ce pluteşte deasupra unui tremolo misterios intonat de corzi (viori şi viole), imagine sonoră ce va creşte în intensitate, conducând către un moment de dramatism intens, care se va risipi treptat, făcând loc de data aceasta unui val agitat ce deschide o elaborată secţiune dezvoltatoare (*Molto agitato*). Raze luminoase (un solo de clarinet evocând dragostea Agathei pentru tânărul vânător – poate una dintre cele mai frumoase intervenţii ale acestui instrument în contextul vreunei opere create de Weber – sunt întrerupte de ivirea unui şir de idei ameninţătoare, ajungând – după variate prelucrări – la o impresionantă cădere sonoră, ce va fi urmată de o pauză prelungă şi derutantă. Brusc va răsuna, însă, glasul victoriei finale prin acordul tonalităţii do major intonat de întreaga orchestră, din care se va desprinde tema afirmativă, pornită de data aceasta pe ritmul unui clocotitor dans popular german, urmat de variate manifestări ale exuberanţei ce conduc la ultima ei expunere, într-un final glorios, încununat de acordurile strălucitoare ale unui *tutti orchestral*.

Substanţa şi factura stilistică a acestei măiestrite uverturi prezintă deosebită importanţă nu numai în evoluţia creaţiei lui Weber, dar şi în cea din derularea istorică a genului. Se fac remarcate în primul rând o specifică amploare, claritate, vervă şi o mare expresivitate a coloritului instrumental, calităţi ce-şi vor impune valoarea în exprimarea simfonică a realizărilor ce vor urma acestui început de secol romantic. Dar, ascultând în continuare desfăşurarea procesului dramaturgic vocal-simfonic, se va face remarcat şi meritul compozitorului de a fi reuşit să concretizeze stilistic aspiraţia sa către unitatea şi claritatea sensurilor tematice prin folosirea tehnicii leitmotivice. Este mijlocul prin care el încearcă şi reuşeşte să marcheze identitatea interioară a personajelor şi situaţiile prin care ele vor trece de-a lungul acţiunii scenice – într-o ambianţă

[1] Beethoven (în ultimul său *Cvartet de coarde – în fa major*), Liszt (în poemul simfonic *Preludiile*), Wagner (în *Walkyria*), César Franck (în *Simfonia în re minor*) ş.a.

Scanned with OKEN Scanner

națională de neconfundat – și aceasta cu decenii înainte de a fi fost încercată de către iluștrii săi urmași. Prin rolul dat de compozitor unei idei muzicale de a putea caracteriza un personaj sau acțiunile lui (cum ar fi, de exemplu, forța diabolică întruchipată de Samiel) de câte ori aceasta va fi auzită, Weber cucerește în exprimarea muzicală un merit de necontestat, merit pe care Berlioz, Liszt și – cu deosebire – Wagner îl vor împlini și îl vor transmite continuatorilor lor romantici și postromantici.

Urmărind în continuare derularea procesului vocal-simfonic, se face remarcat și mai evident faptul că muzica lui Weber urmărește nu numai un evantai de prezențe scenice angrenate într-un subiect bogat ca animație și coerent ca desfășurare, ci forează în profunzimea gândurilor și simțămintelor lor, pe cât de diferite, pe atât de specifice unui anumit grup social și național. Autenticitatea acestei sinteze pe care compozitorul reușește să o facă între știință și măiestria sa componistică, pe de o parte, și factura melodico-ritmică sau armonică a cântecului popular german, pe de altă parte, ajunge să modifice însăși natura gândirii și invenției sale muzicale. Mărturie în acest sens vor rămâne unele cântece ce au circulat și continuă să circule în întreg ținutul germanic (și peste granițele lui) ca piese populare mult iubite de melomanii amatori, fără ca ei să poată bănui că ele aparțin unui autor celebru sau unei anumite opere. Din exemplele posibile se detașează aria lui Max *Prin păduri și prin câmpii* sau *Cântecul de pahar* al lui Kaspar – ambele din primul act; celebrul *Cor al vânătorilor* – (actul al treilea) și cu deosebire fermecătoarea simplitate a cântecului *Cununa fecioarei* intonate de tinerele fete ce aveau rolul de a pregăti apariția Agathei înainte de sărbătoarea finală a operei.

Revenind la perioada de creație a capodoperei lui Weber, nu poate fi trecută cu vederea seara premierei ei de la Berlin, la 18 mai 1821. „...A fost primită cu cel mai neînchipuit entuziasm" – notează compozitorul în jurnalul său. „S-a cerut reluarea uverturii în întregime, precum și a cântecului popular (fără să specifice despre care este vorba – n.n.). „În general – continuă el să relateze – s-au aplaudat furtunos 14 din 17 piese muzicale. Totul a mers admirabil și interpreții au fost la înălțime. Am fost chemat la rampă... a fost o ploaie de jerbe – *Soli Deo gratia*". „Impresia a fost magică, va scrie mai târziu și Max Maria Weber, fiul compozitorului și primul său biograf. Totul a trebuit să fie repetat cu un entuziasm și mai mare", descrie el succesul premierei, culegând și citând din relatările presei berlineze. Entuziasmul nu a încetat să se manifeste apoi de-a lungul a cincizeci de reprezentații date pe scena noului Teatru din Berlin în stagiunea 1821–1822, perioadă în care succesul apare semnalat și pe scenele altor teatre din orașele germane. Toți comentatorii timpului nu încetează să marcheze importanța realizării acestei „opere naționale germane" cu personaje locale tipice (ca ocupații, obiceiuri, manifestări artistice, și cu o gândire încă învăluită de amenințări naive ale unui univers supranatural. Și nu este de mirare că numitorul comun dintre real și fantastic din legenda inspiratoare este reprezentat de acțiunea gloanțelor pentru acești săteni ai secolului al XVII-lea, abia scăpați cu

Scanned with OKEN Scanner

viaţă din nesfârşitul „război de treizeci de ani". Acestui element de distrugere i se adaugă însă şi prezenţa permanentă a pădurii măreţe, ca fond determinant în viaţa şi spiritualitatea locului. La splendoarea întinsului ei – aşa cum evocă muzica din primele măsuri ale uverturii (în cântul suflătorilor şi corzilor ce conduc la cantilena cornilor) se adaugă desişul ei, de-atâtea ori refugiul primitor al celor prigoniţi în perioadele postbelice, dar şi lăcaşul duhurilor rele, spiriduşi şi vrăjitoare, slujitori ai diavolului, ce se adună în întunecimea nopţii. Şi, dacă surprinzătoarele efecte orchestrale din scena petrecută în peştera lupilor (actul II) au antedatat fantezia stilistică a unor iluştri creatori romantici, vibraţia specificului spiritual local-naţional din fondul şi muzica lui Weber apare ca un şi mai mare merit istoric, şi aceasta nu numai pentru faptul că realizarea ei a reuşit să învingă procesul de rivalitate – până acum de neînvins – cu opera italiană, dar mai ales pentru că rolul ei s-a dovedit determinant în ceea ce priveşte concepţia estetică a viitoarelor creaţii muzicale, pe plan european.

Triumful trăit de Weber la Berlin a fost împlinit şi prin succesul pe care pianistul virtuoz l-a avut în seara de 25 iunie 1821, când şi-a prezentat minunatul *Concertstück* pentru pian şi orchestră (op. 79), de curând creat. Dar laurii vor fi cuceriţi mai departe de compozitorul operei *Freischütz* invitat să-şi dirijeze capodopera la Praga şi la Viena, metropole în care publicul şi presa îl aclamă şi îl elogiază. Din partea impresarului italian Domenico Barbaja, stabilit pe atunci la Viena, primeşte comanda unei noi opere pentru „Kärntnertor-Theater" – „Teatrul de la porţile Carinthiei", al cărei libret rămânea la alegerea sa. Romanticul Weber se entuziasmează de frumuseţea unei vechi legende franceze (*Gérard de Nevers* şi *Virtuoasa sa iubită Euryanthe* – cu acţiunea în secolul al XII-lea) pe care o citise de curând în traducerea Helminei von Chéy, poetesă ce va deveni şi autoarea libretului pentru viitoarea sa operă. Este perioada trăită de compozitor în continuare la Dresda – ca angajat pe viaţă al Curţii – în care însemnările din jurnalul său apar mereu învăluite de optimism (cea mai luminoasă dintre acestea fiind aceea de la 25 aprilie 1822, care anunţă cu rară duioşie naşterea fiului său Max Maria von Weber). Ceea ce va urma în biografia acestui artist al începuturilor romantismului muzical nu va număra însă mai mult de patru ani grei.

Primul an (1823) a fost dăruit creaţiei operei *Euryanthe*. Din paginile aceluiaşi jurnal pot fi surprinse îndeosebi succesele dirijorului, care prezintă pe scena din Dresda – printre altele – şi opera *Fidelio* de Beethoven, într-o ilustră interpretare, în fruntea căreia era celebra soprană a vremii – Wilhelmine Schröder. În toamna aceluiaşi an apare marcat cu evlavie şi evenimentul întâlnirii compozitorului cu Beethoven la Viena, unde fusese invitat pentru a asista la repetiţiile cu noua sa operă *Euryanthe*. „M-a întâmpinat cu o dragoste emoţionantă – notează el în jurnalul său la data de 5 octombrie 1823. M-a îmbrăţişat de câteva ori – continuă el – şi mi-a strigat (ca unuia ce nu auzea, n.n.) entuziasmat: Eşti dat naibii, băiete!", descriind apoi cu emoţie atenţia cu care a fost tratat de acest om dur de-a lungul întregii întrevederi. „Faptul că m-am văzut

Scanned with OKEN Scanner

copleşit de o asemenea afectuoasă consideraţie din partea acestui mare spirit, m-a înălţat", mărturiseşte el cu sinceritate şi într-o scrisoare trimisă tot la 5 octombrie soţiei sale la Dresda.

Trei săptămâni de repetiţii cu admirabila echipă de colaboratori de la Kärntnertor-Theater au prilejuit lui Weber numai satisfacţii. „Nu îţi închipui cu câtă căldură şi-au jucat soliştii rolurile din partitură" – mai transmitea el soţiei sale în aceeaşi scrisoare. Oare care umbre apar însă în însemnările pe care el le face în seara premierei vieneze de la 25 octombrie 1823: „A mers bine, scrie el, deşi nu ca la repetiţii. Spectacolul a fost primit cu cel mai mare entuziasm, am fost chemat de patru ori la rampă – *Soli Deo gratia*!" Şi totuşi, entuziasmul primelor reprezentaţii sub bagheta compozitorului încep să scadă după plecarea lui. Mai mult decât atât, spectacolul montat curând şi la Berlin a fost primit cu răceală, datorită poate şi atmosferei ostile create de partizanii lui Spontini (a cărui *grand opéra „Olimpia"* continua să cucerească aplauzele publicului). În schimb reprezentaţia de la Dresda din 31 martie 1824 va însemna un triumf, succes ce nu va reuşi să dea mulţumire deplină compozitorului, conştient că valoarea ultimei sale creaţii este departe de a putea egala pe cea a operei *Freischütz*, cu toată prospeţimea şi bogăţia muzicii ei, cu pagini aplaudate până în zilele noastre. Vina a purtat-o factura unui libret lipsit de claritate şi de coerenţă dramaturgică, ceea ce a frânat fără îndoială şi entuziasmul continuu al inspiraţiei muzicale, aşa cum aceasta strălucise în muzica operei precedente. Redarea subiectului este necesară în acest caz nu doar ca pledoarie împotriva sinuozităţilor şi slăbiciunilor textului (care conduc la lipsa de veridicitate nu numai în ceea ce priveşte intervenţia aspectelor supranaturale ale legendei, dar şi în desfăşurarea acţiunii de pe planul ei real), ci pentru a marca influenţa pe care şi această operă creată de Weber a avut-o în evoluţia operei romantice.

Acţiunea începe în palatul regelui Franţei (Ludovic al VI-lea – voce de bas), unde are loc o sărbătoare cavalerească (nuanţată de tonurile festive din muzica uverturii), la a cărei veselie generală contele Adolar de Nevers (tenor) nu reuşeşte să participe, cu gândul fiind la logodnica sa Euryanthe (soprană). Regele îl invită să-i mărturisească motivul îngândurării sale, ceea ce a dat prilejul compozitorului să compună în genul vechi al *Minnelied*-ului (cântec de iubire), de fapt o tandră romanţă despre dragostea dintre el şi logodnica sa. Printre invitaţii care-l aplaudă cu căldură se află şi contele Lysiart (bas) care se îndoieşte de buna-credinţă a femeilor în general, temă ce începe să fie dezbătută şi să conducă la un pariu între cei doi cavaleri, cel sceptic fiind convins că nici Euryanthe nu face excepţie şi că va aduce argumente în acest sens, pentru a câştiga rămăşagul. Din acest moment intriga va fi condusă de cel de-al doilea rol feminin (Eglantine – mezzosoprană), îndrăgostită de Adolar. Ei i-a mărturisit Euryanthe o taină (pe care jurase logodnicului ei să nu o spună nimănui) pe care o va specula cu cruzime pentru a-şi putea îndepărta rivala. În acţiunea scenică începe să intervină în acest moment fantasticul. Revine din lumea spiritelor glasul Emmei (sora lui Adolar) pentru a face mărturisiri dureroase fratelui ei.

Scanned with OKEN Scanner

(Neputând suporta suferința trăită de pierderea iubitului Emma se otrăvise cu o licoare ascunsă în garnitura inelului, fiind pedepsită de a rătăci fără încetare până când lacrimile unei mai mari dureri – cum sunt cele ale nevinovăției – vor cădea pe acel inel, dăruit între timp de Adolar logodnicei sale Euryanthe.) Acel inel devine obiectul de care se va folosi Eglantine pentru a-şi pune în aplicare planul diabolic. Ajuns la ea – fără ca această cucerire prețioasă să fie justificată în acțiunea scenică –, îl va oferi contelui Lysiart pentru a avea la dispoziție dovada că Euryanthe necredincioasă logodnicului ei, i l-ar fi dăruit lui. Forțele rele, în plină acțiune, reuşesc să-l convingă pe Adolar. Distrus sufleteşte – nu pentru pierderea pariului, dar pentru pierderea încrederii în cea care i-a fost logodnică, – plănuieşte o crâncenă răzbunare. În acest scop el o răpeşte pe Euryanthe şi o duce cu el într-un pustiu din apropiere pentru a o omorî. Vine rândul forțelor bune să se manifeste prin dragostea pe care tânăra fată continuă să o poarte lui Adolar. Marea dovadă este în momentul apariției unui balaur care amenință viața iubitului ei. Ea îl va apăra şi va reuşi să-l salveze. Măiestria cavalerului de a lupta va învinge fiara, dar dorul lui de răzbunare e mai puternic decât sentimentul de recunoştință. Renunțând să-şi mai omoare iubita necredincioasă, o părăseşte în sălbăticiunea locului, lăsând-o pradă furtunilor şi animalelor flămânde. Lacrimile ei încep să cadă pe inelul ce purta vraja mântuirii pentru sufletul nefericitei sinucigaşe (ajuns pe degetul ei din nou fără motivație scenică). Apare regele înconjurat de întreaga sa suită de vânătoare, căruia Euryanthe îi povesteşte drama şi nevinovăția ei. La promisiunea suveranului că îi va face dreptate şi o va reda iubitului ei, ea cade într-un lung leşin. Toți cred că e moartă, veste ce ajunge la Eglantine, care tocmai îşi sărbătorea nunta cu Lysiart. Într-un acces de fericire – dat fiind că Adolar devenise liber prin moartea fostei lui logodnice – dezvăluie tuturor celor de față nelegiuirea ei şi a contelui Lysiart, care o înjunghie cu pumnalul. Urmează condamnarea lui la moarte şi revenirea din starea de leşin a Euryanthei, pe care regele o dăruieşte contelui Adolar, în timp ce spiritul surorii sale, condamnat până atunci la nelinişte, îşi recapătă mântuirea divină.

Nu a fost uşor pentru Weber să compună muzica pentru un asemenea libret lipsit de înlănțuire logică. Nimic nu explică de ce Euryanthe nu s-a împotrivit de la început acuzației de necredință ce i s-a adus, sau prin ce împrejurare a ajuns inelul din nou la ea, pentru a putea să pună capăt (cu lacrimile ei) suferințelor îndurate de spiritul condamnat la rătăcire. Acțiunea rămâne confuză şi în ultimul act al operei, când are loc o nuntă nedorită de nici unul dintre parteneri (Eglantine şi Lysiart). Totul pare dezlânat în desfăşurarea acțiunii libretului, doar muzica lui Weber este „sublimă", după cum declară Robert Schumann[1] în articolul său despre opera *Euryanthe*, publicat la 23 septembrie 1847. „Am fost într-o admirație rar trăită, mărturiseşte ilustrul compozitor şi cronicar romantic. Muzica este deocamdată prea puțin cunoscută şi prea puțin

[1] Robert Schumann: *Gesammelte Schriften uber Musik und Musiker* (Vol. III), Leipzig, 1888.

Scanned with OKEN Scanner

recunoscută. Ea este sânge din inima lui, cel mai curat pe care l-a putut dărui: opera asta l-a costat, fără îndoială, un crâmpei din viaţă. Dar l-a făcut şi nemuritor, căci este un lanţ de giuvaieruri de la un capăt la celălalt. Totul este plin de spirit, magistral. Ce admirabile sunt caracterizările individuale şi anume cea a Eglantinei şi a Euryanthei – şi cum mai răsună instrumentele!... Pătrunşi de muzica aceasta, am vorbit multă vreme despre ea. Bucata de cea mai înaltă genialitate mi se pare a fi duetul dintre Lysiart şi Eglantine din actul doi. De asemenea şi marşul în cinstea lor din actul trei. Nu în amănunte, ci în întregul ei – care suferă din cauza inferiorităţii textului – i se cuvin laurii".

Opera *Euryanthe* îşi va lăsa urmele şi în primele creaţii de mare valoare ale mai tânărului Richard Wagner, unul din exemplele pe care se sprijină interpretările celor mai mulţi dintre comentatorii realizărilor lui fiind opera *Lohengrin*, ai cărei eroi – reali sau legendari – amintesc de cei aflaţi în ţesătura de intrigi din opera *Euryanthe*. Şi dacă romanticul libret al operei wagneriene ilustra admirabila simbioză dintre gândul poetului şi cel al muzicianului[1], personajele acţiunii lui cu deosebire cele feminine – Elsa şi Ortrud – vor fi o reluare fidelă a caracterelor şi sentimentelor prin care au trecut eroinele din opera lui Wagner.

Privită în ansamblul ei (şi nu în amănunte, după cum propunea Schumann în articolul său), opera *Euryanthe* rămâne un document de artă care ilustrează talentul şi măiestria la care ajunsese Weber în realizarea diferitelor componente din desfăşurarea unei dramaturgii muzicale, de la prima pagină a partiturii (uvertura), care – ca şi cea a capodoperei sale *Freischütz* – rămâne nu numai una dintre cele mai realizate momente muzicale ale operei pe care o preludiază, dar şi una dintre cele mai reprezentative miniaturi orchestrale create de compozitorul ei. Weber excelează în caracterizările prin care opune natura (bună sau rea) a personajelor din acţiunea scenică, atât în momentele lor solistice (de la recitativ la arie), cât şi în cele de mici ansambluri, din rândul cărora se detaşează genialul duet Eglantine-Lysiart (actul doi), o convingătoare ilustrare a urii pe calea gândirii prin sunete. Nu poate fi trecut cu vederea nici contrastul puternic ce există între ambianţa luxuriantă a palatelor (a regelui, a familiei Nevers) şi cea a deprimantei nesiguranţe a pustiului din actul final (al treilea). Pe acest plan al valorii creatoare se impune şi contribuţia pe care o au maiestuoasele momente corale, precum şi inspirata plasticitate a coloritului orchestral. O menţiune specială merită făcută, însă, pentru coloritul naţional ce răzbate în lirismul unor cântece presărate de-a lungul operei, din rândul cărora deosebit de edificatoare în acest sens rămâne cavatina pe care o cântă Euryanthe când îşi aşteaptă iubitul în grădina din faţa casei ei (actul I), pe cuvintele *Glöcklein im Tale* (Clopoţelul din vale), după o sugestivă pregătire orchestrală şi apoi cu un plastic acompaniament instrumental. Simplitatea liniei melodice şi delicateţea armonizării ei dezvăluie în continuare (după startul făcut în opera *Freischütz*) legătura compozitorului cu specificul cântării germane. „Niciodată muzica lui Weber nu a

[1] Wagner fiind şi autorul libretului.

Scanned with OKEN Scanner

răsunat atât de profund şi atât de absolut german – aprecia Werner Oehlmann, cunoscutul critic muzical berlinez ce a participat la montarea operei la Florenţa, în luna mai a anului 1954, – aşa cum (această muzică, n.n.) ar apărea atunci când ar fi auzită într-o ţară străină, cu urechile unui ascultător străin..."

Particularitatea „tedesca" pe care o remarcă şi o elogiază Oehlmann – după un secol şi mai bine de la creaţia operei – marchează meritul de seamă pe care l-a avut acest compozitor al romantismului muzical german, ajuns la capătul vieţii. O viaţă ce va pendula un timp între activitate şi nevoia de îngrijire a sănătăţii sale, din ce în ce mai ameninţată de o tuberculoză neiertătoare. Se găsea tocmai în tratament (la Marienbad, august 1824) când a primit invitaţia de a compune o nouă lucrare pentru opera Covernt-Garden din Londra. Desigur că asemenea dovadă de celebritate se datora ultimelor sale două creaţii, a căror faimă trecuse peste graniţele ţinutului german. Preţuirea ce venea din partea metropolei britanice se dovedea extrem de categorică, dat fiind faptul că i se dădea din nou libertatea (după cea primită de compozitor din partea Vienei) de a-şi alege subiectul şi libretistul, ca şi cel de a-şi putea monta după dorinţa lui noua sa creaţie. Dar această „nouă creaţie" – opera *Oberon* – va fi şi ultima.

Aşadar, în vara anului 1824 Weber primeşte această ofertă, deşi era suferind şi conştient de sfârşitul care se apropia. „Fie că plec, fie că nu, tot voi fi mort peste un an" – scria el cu cinism unuia dintre prietenii săi. Cu toată starea gravă a sănătăţii sale, el se cufundă în învăţarea limbii engleze şi dintre toate subiectele ce i se perindă prin minte fără încetare alege pe cea a „regilor elfilor" (legendarul Oberon). Fermecătorul subiect îl cunoştea din copilărie, de la tatăl său şi de la actorii lui, contemporani ai unui spectacol cu acest titlu purtat la încoronarea regelui Leopold al II-lea pe una din scenele de la Frankfurt pe Main. La baza lui stătea celebrul poem al lui Wieland, care l-a încântat pe Goethe şi a dat sevă inspiraţiei unora dintre urmaşii romantici. Weber, fermecat şi el de basm, propune unui cunoscut libretist englez (James Robinson Planché) o colaborare pe această temă. Nu va trece multă vreme şi la începutul anului 1825 va primi o primă parte a textului dorit, eveniment marcat cu entuziasm în jurnalul său. Un optimism ce se va dovedi în curând greu încercat, pentru că Robinson Planché îi va trimite de fiecare dată cu întârziere părţi ale libretului promis, ceea ce va conduce la oarecare discontinuitate în închegarea organică a muzicii şi chiar în ceea ce priveşte dispoziţia creatoare a compozitorului suferind şi speriat de criza de timp care îi ameninţa dorinţa de a-şi duce la capăt opera. Ceea ce l-a făcut să învingă în parte acest neajuns a fost ideea de a lăsa la urmă crearea uverturii, o nouă sinteză a întregului printr-o genială simfonizare a momentelor ilustrative din vastul cuprins al acţiunii şi mai ales a stărilor afective trăite de eroii basmului. Ceea ce trebuie menţionat fără teama de a face o nedreptate este faptul că nici de data aceasta libretul nu a fost o reuşită pe măsura talentului lui Weber. Aceasta s-a datorat desigur, şi numărului mare de personaje din cuprinsul basmului, aventurile lor petrecându-se când aievea – în palate somptuoase, în grădini, pe ţărmurile mării etc. –, când în lumea nevăzută a elfilor (acele

Scanned with OKEN Scanner

spirite aeriene din mitologia nordică, simboluri ale aerului şi pământului, ale focului şi cerului). Toţi aceşti spiriduşi, cântaţi de scriitori şi poeţi celebri (Shakespeare, Wieland), ca şi de filozofi ai Angliei – de la Geoffrey Chaucer (care a trăit în secolul XIV) până la Herbert Spencer (a cărui viaţă s-a sfârşit la începutul secolului XX) aveau în fruntea lor, ca şi pământenii, un rege şi o regină: Oberon şi Titania. Cu ei începe şi se sfârşeşte acţiunea operei, iar în ceea ce priveşte cel de-al treilea personaj activ din universul fantastic (Puck – slujitorul lor), acesta avea misiunea de a limpezi pericolele survenite în desfăşurarea aventurilor prin care vor trece cei doi eroi ai povestirii.

Condus de dificultăţile pe care le prezenta naraţiunea basmului, Weber revine la forma tradiţională a *Singspiel*-ului german (pe care o părăsise în opera *Euryanthe*) şi fixează de la bun început natura rolurilor pe care urmează să le aibă personajele („cântate", „vorbite" sau „mute"). Spre deosebire de opera *Freischütz*, a cărei acţiune scenică se sprijină pe o remarcabilă puritate a ambianţei săteşti, în ultima sa operă el porneşte direct din lumea ireală a elfilor, care-şi păzesc regele în timpul somnului. Corul lor (pe o melodie evocată şi în muzica uverturii) se estompează când Oberon (voce de mezzosoprană) se trezeşte. Asemenea zeilor din mitologia greacă care aveau simţăminte omeneşti, el este deprimat din cauza unui jurământ făcut de curând împreună cu soţia sa Titania (rol mut), în urma unei dispute aprige avute cu ea pe romantica temă a fidelităţii în iubire („care din doi, femeia sau bărbatul este mai credincios în dragoste?"). Şi pentru că disputa luase proporţii, ei hotărăsc să nu-şi mai continue convieţuirea până nu vor avea o mărturie de nedezminţită fidelitate (la bine şi rău) cu forţe egale în cadrul unui cuplu. Puck, slujitorul iscusit trimis în cercetare, sugerează că asemenea exemplu ar putea fi găsit la Curtea împăratului Carol cel Mare (rol mut), unde de curând cavalerul francez Hüon (tenor) a omorât un rival şi pentru a nu fi condamnat la moarte este trimis de împărat la Bagdad pentru a omorî un prinţ persan (candidat – nedorit de el – la căsătoria cu fata califului).

Împletirea dintre acţiunea plasată în realitate (Curtea lui Carol cel Mare) şi lumea fantastică (a elfilor) continuă şi în cel de-al doilea act. Oberon hotărăşte să ajute misiunea cavalerului Hüon, dăruindu-i un corn fermecat pentru a-l putea salva la nevoie şi trimiţând în vis (atât lui cât şi frumoasei fiice a califului) chipul celuilalt, pentru a se îndrăgosti unul de altul. După îndeplinirea misiunii pe care o avea la Curtea califului, tânărul cavaler francez recunoaşte în frumoasa lui fiică chipul celei de care s-a îndrăgostit în vis (Rezia – soprană). O răpeşte – spre marea ei fericire – şi împreună cu slujitorii lor (Şerasmin şi Fatima – ce amintesc încântătoarele cupluri din *Singspiel*-urile mozartiene) şi cu ajutorul cornului fermecat (a cărui prezenţă salvatoare este semnalată de fiecare dată în acompaniamentul orchestral, precedând realizarea leitmotivului instrumental din concepţia dramaturgiei wagneriane) reuşeşte să învingă atacul dezlănţuit al gărzilor şi să fugă de urmărirea lor. Nu va trece multă vreme şi alte noi aventuri îl vor face să piardă pentru a doua oară darul fermecat, ceea ce va declanşa un nou şir de

Scanned with OKEN Scanner

încercări grele. Rezia şi Fatima vor fi răpite de piraţi pentru a fi duse în haremul lui Almansor (bas), emirul Tunisului. Actul al treilea se petrece în această nouă ambianţă, unde farmecele lui Puck reuşesc să-l aducă şi pe Hüon pentru a-şi putea salva iubita. Almansor – îndrăgostit de Rezia, dar respins de ea – ajunge să-şi repudieze soţia, a cărei dorinţă de răzbunare conduce la un nou val de nenorociri. Ea încearcă să cucerească atenţia lui Hüon, promiţându-i regatul şi mâna ei dacă acceptă să-i omoare soţul, rivalul lor comun. Neînduplecat în dragostea lui, dar surprins de emir, cavalerul francez este condamnat la moarte prin arderea pe rug, alături de Rezia. Este momentul când jocul elfilor le readuce cornul fermecat, la sunetul căruia tunisienii se retrag înspăimântaţi ca la vederea unei minuni: locul rugului pregătit este transformat într-o spendidă colină de trandafiri, de pe care coboară maiestuos Oberon şi Titania. Fericiţi, ei mulţumesc celor doi eroi care au dovedit credinţă nedezmințită de-a lungul tuturor încercărilor prin care au trecut, redându-le posibilitatea de a reveni la convieţuirea lor senină, pusă în pericol de un jurământ nechibzuit. După acest *intermezzo* fantastic, se revine la realitatea de la Curtea împăratului Carol cel Mare, unde viteazul cavaler este sărbătorit pentru îndeplinirea misiunii avute, alături de logodnica sa.

Tema romantică – a credinţei în dragoste, pe care Weber o alesese şi în opera *Euryanthe* – are şi de data aceasta un sfârşit optimist, *happy-end*-ul scenic – dublat de un splendid triumf orchestral – încununând desfăşurarea unei acţiuni împovărate de o mare încărcătură de situaţii. Şi dacă frâna pusă şi de data aceasta de lipsa de limpezime a textului a devenit şi mai evidentă în desfăşurarea spectacolelor ce au urmat, analizele pe care muzicienii le-au făcut creaţiei lui Weber au reuşit să reliefeze de fiecare dată meritul compozitorului ei, acela de a fi lăsat şi prin această ultimă realizare a sa mărturia unei măiestrii originale ca şi a unui suflu romantic răscolitor, şi aceasta într-o vreme în care asemenea vibraţii nu-şi declanşase încă suprema ei forţă morală. Postum s-au făcut câteva prelucrări acestei opere, unele dintre acestea fiind datorate unor dirijori iluştri (ca Felix Weingartner sau Gustav Mahler) captivaţi de frumuseţea muzicii ei. Un excelent exemplu de valoare se impune de la începutul partiturii – în uvertură –, o pagină ce figurează printre cele mai iubite miniaturi simfonice ale muzicii romantice germane, intrată în repertoriul concertelor simfonice ca piesă de sine-stătătoare şi ca adevărată piatră de încercare a sensibilităţii dirijorale. Aceeaşi apreciere se poate face şi în legătură cu frumuseţea unor descrieri orchestrale, una dintre acestea fiind momentul dezlănţuirii furtunii din actul al doilea, care pare a fi fost un model în realizările unor urmaşi romantici (ca Berlioz, Mendelssohn-Bartholdy, Wagner – pentru a aminti doar pe cei mai iluştri dintre ei). În ceea ce priveşte măiestria de a caracteriza situaţiile, ca şi trăirile interioare ale personajelor sale cu mijloacele coloritului instrumental, aceasta se afirmă şi în ultima operă a lui Weber, demonstrând un remarcabil talent de orchestrator, ce a oferit compozitorilor contemporani soluţii noi de exprimare, iar dirijorilor ce i-au urmat remarcabile posibilităţi de strălucire. De altfel, expresivitatea

Scanned with OKEN Scanner

orchestrală se impune nu numai în paginile simfonice ale operelor acestui compozitor, ci şi de-a lungul contribuţiei ei acompaniatoare, care – asemenea rafinamentului armonic – apare mereu evocator de simţăminte, situaţii sau ambianţe scenice. Ilustrativă în acest sens rămâne realizarea marii scene a Reziei din cel de-al doilea act, în care ea imploră ajutor cerului şi în care imaginea pe care o prezintă natura (de data aceasta nesfârşitul întins al oceanului – senin sau furtunos – după cum compozitorul transmite pe plan simfonic) dublează cu deosebită forţă de sugerare starea ei sufletească. Desigur că nici unuia dintre cei doi celebri „Richard" (Wagner sau Strauss) nu le-a fost străină această impresionantă scenă a furtunii în creaţiile lor, scenă care – asemenea celei din „peştera lupilor" din capodopera sa *Freischütz* – a înscris o nouă remarcabilă reuşită simfonică în istoria teatrului muzical romantic.

La acest colorit orchestral activ se adaugă şi importanţa pe care compozitorul a dat-o numeroaselor corale, mai ales în ceea ce priveşte rolul de a anunţa variatele ambianţe scenice din acţiune (reale sau fantastice, tradiţionale sau exotice). Încercările de a introduce inflexiuni evocatoare (suave – în lumea elfilor, actul I; orientale – actul II; maiestuoase – finalul actului III) converg spre acelaşi ţel de a localiza muzical desfăşurarea subiectului. Nu poate fi trecut cu vederea nici rolul tradiţionalelor balete, muzica pe care se desfăşoară diferitele dansuri având o spectaculoasă contribuţie la realizarea coloritului fantastic (dansul elfilor – actul I) sau oriental (baletul celor opt baiadere – actul II), precum şi cel psihologic (dansul ispitei – actul III) sau social (dansul sclavilor – actul III).

În ceea ce priveşte stilul vocal-solistic, acesta a oferit compozitorului o largă paletă de exprimare. Mai numeroase ca în toate celelalte opere ale sale, personajele din *Oberon* (fantastice sau reale, printre care şi unele cu roluri „vorbite" sau „mute") tind toate spre elucidarea clasicei teme care a inspirat legenda – lupta dintre bine şi rău – precum şi a sensului ei moralizator (victoria binelui). O temă care este genial concentrată în forţa dramatică a scenei pe care o susţine Rezia în actul al doilea (se revine mereu la acest centru de greutate al lucrării), preludiată de un tulburător recitativ al eroinei pe textul *Ozean, du Ungeheuer* (Ocean, tu – monstrule!) şi continuată pe tonuri ce se schimbă de la cele ale ameninţătoarei furtuni până la splendoarea seninului adus de apariţia soarelui, o apoteoză a purităţii şi frumuseţii naturii. Nu lipseşte nici flacăra pasiunii pe care eroina o cântă în continuare – un înălţător imn al iubirii (*O, Hüon, mein Gatte!* – O, Hüon, bărbatul meu!) a cărui substanţă tematică apare reliefată şi în muzica uverturii (prin cea de-a doua temă a ei), dar cum nu lipseşte nici nuanţa tragică a patriotismului romantic, aşa cum aceasta vibrează în cântecul Fatimei (*Arabien, mein Heimatland*! – Arabia, patria mea!), sentimentul ce va fi cântat de Verdi nu peste multă vreme în pagini de mare dramatism.

În tratarea subiectului urmărit (opera romantică), contribuţia lui Weber a fost nu numai una de pionierat în sprijinirea sa pe spiritualitatea naţională (în tematică, în realizarea stilistică), dar şi firesc integrat în specificul gândirii contemporan-romantice. El este cel ce dă la iveală şăgălnicia muzicii elfilor, ca şi a

Scanned with OKEN Scanner

altor spiriduşi buni ce populează fantezia mitologică, în imagini ce vor inspira pagini din creaţia unor contemporani mai tineri (Lorzing, Mendelssohn-Bartholdy sau Otto Nicolai). El este cel ce s-a apropiat cu adevărată veneraţie de farmecul simplităţii stilistice populare, ceea ce a încântat deopotrivă şi creatori şi public, fie germani (de la Schumann la Mahler) sau străini (francezi – de la Berlioz la Debussy; ruşi – de la Glinka la Prokofiev; cehi sau slovaci – de la Smetana la Janacek ş.a.), pentru a nu aminti şi meritele compozitorului noncon-formist, care a contribuit la o remarcabilă emancipare a limbajului orchestral în creaţia celui mai popular şi iubit dintre genuri. Valoarea lui Weber a fost recunoscută din timpul scurtei sale vieţi – mărturie în acest sens rămânând comenzile de a compune opere pentru centre muzicale ca Viena şi Londra –, recunoaştere ce a continuat şi după moartea sa, fără ca aceasta să fi fost umbrită de realizările marilor aştri (Verdi, Wagner) ce i-au urmat. Depăşit de aceştia, Weber va rămâne unul dintre cele mai importante momente de referinţă din isto-ria operei germane. „Norocul Germaniei a fost cel de a fi putut avea muzica lui Weber – va scrie Richard Wagner, admirator al muzicii înaintaşului său din epoca copilăriei, când – la vârsta de nouă ani – a avut prilejul de a admira opera *Euryanthe* în premiera de la Dresda. „În ea şi-a găsit patria bietul german, cel lipsit de patrie. Când ni se înfăţişa la şcoală istoria saxonă în toată jalnica ei desfăşurare – continuă Wagner să-şi depene amintirile – şi când, prăbuşit de întristare îmi căutam liniştea în afară, atunci am aflat de existenţa muzicii lui Weber şi pe această cale am ştiut unde îmi este patria şi m-am simţit german. Sentimentul acesta nu m-a părăsit niciodată..." Este sentimentul pe care Weber nu l-a transmis numai celor de aceeaşi naţionalitate cu el, ci tuturor contempo-ranilor ce i-au ascultat ultimele opere, lansând prin forţa vibraţiei lui unul dintre cele mai puternice mesaje ale creaţiei muzicale romantice.

Cu opera *Oberon* se încheie întreg şirul creaţiilor lui Weber. Succesul de la Londra a fost ultima sa bucurie, o bucurie trăită cu greu de compozitorul ce nu a rezistat să-şi dirijeze ultima operă decât doar timp de unsprezece spectacole. Din scrisorile trimise soţiei sale la Dresda se desprinde licărirea unei speranţe de a putea porni cu diligenţa spre casă, ceea ce nu s-a mai putut realiza. După ce s-a despărţit de colaboratorii săi (în seara de 4 iunie), el a murit în noaptea de 5 iunie 1826, în vârstă de patruzeci de ani. Înmormântarea a avut loc cu un fast impre-sionant la Londra, în sunetele *Requiemului* lui Mozart. Vor trece optsprezece ani până când rămăşiţele sale pământeşti vor fi transportate pe bordul vasului „John Bull" pe continent, şi apoi de la Hamburg mai departe – pe cursul Elbei – la Dresda, unde a avut loc cea de-a doua înmormântare a acestui iubit compozitor german (la 15 decembrie 1844), în sunetele unui marş funebru compus de Richard Wagner (versuri şi muzică – pe motive din *Euryanthe*), într-o concepţie sonoră grandioasă (cu optzeci de suflători şi douăzeci de tobe în componenţa ansamblului orchestral).

Wagner va fi şi cel ce va rosti în cuvântarea sa de rămas bun următoarele cuvinte: „Niciodată nu a existat un maestru mai german decât ai fost tu! Oriunde

Scanned with OKEN Scanner

ţi-ai purtat geniul... şi oricât de admirat ai fost, numai germanul te poate iubi deplin. Tu eşti al lui, o zi frumoasă din viaţa lui, un strop fierbinte din sângele lui, o fibră din inima sa". Oraşul Dresda a cultivat cu pietate memoria acestui cetăţean de onoare al său, reprezentându-i operele (în frunte cu *Freischütz*, care la 11 septembrie 1951 ajunsese la cea de-a o mie şi o sută reprezentaţie) şi cultivându-i din doi în doi ani amintirea printr-un concurs de interpretare („Concursul Carl Maria von Weber"). Pentru că, într-o ţară „invadată" de influenţa operei italiene, ca şi de cea a „operei mari" franceze, el a fost muzicianul care a gândit şi a creat pentru conaţionalii şi contemporanii săi, atât pe plan componistic, cât şi pe cel al interpretului virtuoz (cu meritul de a fi împrospătat factura stilului pianistic şi orchestral). În formă (liberă, miniaturală, rapsodică), în tendinţele de plasticizare a coloritului sonor sau armonic (în sens pasionat liric sau agresiv), exprimarea sa „cu arome sălbatice", după cum aprecia admirativ mai tânărul Berlioz, anunţa emanciparea gândirii şi limbajului muzical. Pe acelaşi plan de pionierat se plasează şi cronicarul (care a antedatat realizările lui Schumann) şi literatul (autor al unui roman cu caracter autobiografic şi al unui jurnal ce a încântat şi ajutat munca biografilor, din rândul cărora primul a fost însuşi fiul său – Max Maria von Weber).

Caracteristic romantismului acestui vestitor de eră nouă rămâne şi felul în care el îşi învăluia deseori sclipitoarele exuberanţe sonore cu melancolia gravă a unor gânduri, cea mai cunoscută mărturie în acest sens rămânând fermecătoarea sa *Invitaţie la vals* – de fapt o invitaţie la viaţă –, una din preţioasele bijuterii ale literaturii pentru pian romantice. Weber a compus-o în anul 1819, an în care începeau să se instaleze în cursul vieţii sale ameninţările unei boli neiertătoare. Gândul trist, care deschide şi închide vârtejul nestăvilit al „invitaţiei sale la dans", asemenea unui arc cu capetele întinse peste o oază de fericire, este răscolitor. Elogiul vieţii, aşa cum acesta este concentrat în paginile acestei miniaturi pentru pian, pulsează şi în operele pe care le-a creat, ultima dintre ele, *Oberon*, compusă pe un text în limba engleză pe care nu a mai avut timpul să o transpună şi în versiune germană – ilustrându-i vibraţia mereu tânără a sufletului şi a inspiraţiei sale.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

OPERA POSTWEBERIANĂ

Scanned with OKEN Scanner

După Weber, opera germană continuă să fie ilustrată de câţiva compozitori fără ca realizările acestora să fi putut cuceri un loc în nemurire. Din generaţia care aparţine primei jumătăţi a secolului al XIX-lea se desprind numele a patru compozitori de operă: Heinrich August Marschner (1795–1861), Albert Lorzing (1801–1851), Otto Nicolai (1810–1849), ultimul – Friedrich von Flotow (1812–1883) – cucerind celebritatea cu deosebire în cea de-a doua jumătate a secolului.

Primul, HEINRICH MARSCHNER – s-a consacrat muzicii abia după ce a avut prilejul să-l întâlnească la Viena pe Beethoven, după câţiva ani de studii juridice la Universitatea din Leipzig. Şi mai determinantă în biografia sa pare a fi fost însă întâlnirea cu Weber, cel care l-a remarcat şi l-a chemat la Dresda, oraş în care Marschner a reuşit să termine opera sa *Heinrich IV şi Aubigne* (1820). Descumpănit de moartea lui Weber (1826), el va pleca la Leipzig, unde va fi numit dirijorul Operei, pentru care a compus opera *Der Vampyr*, reprezentată cu mare succes la Leipzig şi – după scurtă vreme – şi la Londra. Cu renume cucerit, el va călători câţiva ani prin mari centre muzicale germane, (cu un popas prelungit la Berlin, unde a fost reţinut de prietenia sa cu Mendelssohn-Bartholdy), pentru a se stabili apoi la Hanovra (1830–1859) în postul de Kapelmeister al Curţii. Este momentul în care a avut răgazul să desăvârşească dramaturgia muzicală a operei *Hans Heilig* (1832), o creaţie ce se plasează în fruntea tuturor celor şaisprezece opere pe care le-a compus şi care i-a dat dreptul de a figura printre compozitorii ce au contribuit la evoluţia operei germane. Dintre realizările ultimelor decenii ale vieţii – în care ritmul său componistic s-a diminuat simţitor – se mai detaşează şi opera *Kaiser Adolph von Nassau* (1844), reprezentată un an mai târziu, pe scena Teatrului din Dresda, sub bagheta lui Richard Wagner, romanticul ce va deschide calea a ceea ce el va numi – „arta viitorului".

Scanned with OKEN Scanner

Un alt muzician care a contribuit la încercările de a da culoare contemporană teatrului muzical german a fost berlinezul ALBERT LORZING. Cu părinţi actori de teatru – asemenea lui Weber – el a fost marcat din fragedă copilărie de farmecul scenei. Dotat şi cu o voce remarcabilă va ajunge curând actor şi cântăreţ alături de părinţi, dar talentul său muzical nativ a avut şansa de a fi împlinit şi prin cunoştinţe de teorie muzicală. Îndrumat un timp de maestrul Rungenhagen din metropola prusacă şi atras de vraja compoziţiei, Lorzing îşi va completa cu perseverenţă studiile ca autodidact de-a lungul întregii vieţi.

În anul 1823, se căsătoreşte cu actriţa Rosina Ahles, şi tânărul cuplu de actori va fi angajat la Teatrul din Köln, unde i se va afirma şi primul *Singspiel* – *Ali Pascha von Janina* (1824). Mai decisivi în afirmarea sa artistică vor fi însă anii pe care îi va trăi ca angajat al Curţii de la Detmold (1826–1833), unde are prilejul să compună un şir de lucrări pentru scenă, la a căror interpretare îşi dădu concursul fie în roluri de cântăreţ solist, fie ca celist în orchestră. Anii trăiţi la Detmold au însemnat o activitate intensă, creaţiile lui fiind reprezentate şi pe scenele unor teatre din alte oraşe germane, aşa cum a fost *Singspiel*-ul *Der Pole und sein Kind* (Polonezul şi copilul său) care a avut premiera la Osnabrück, sau *Der Weihnachtsabend* (Seara de Crăciun) cu premiera la Münster, ambele compuse în 1832. De altfel, anul 1832 a fost extrem de bogat în compoziţii, fiind şi cel în care Lorzing a compus *Scenen aus Mozarts Leben* sau *Andreas Hofer*.

Cu toată această oază de linişte oferită de Detmold (localitate însemnată în istoria muzicii romantice şi prin faptul că în seninul ei îşi va face şi Brahms ucenicia componistică), soţii Lorzing vor fi în curând atraşi de Teatrul municipal din Leipzig. Acolo, deşi vor avea satisfacţii artistice timp de doisprezece ani (1833–1845), ei nu vor putea pătrunde în cercurile muzicale frecventate de muzicieni iluştri, ca Mendelssohn-Bartholdy sau Schumann. Creaţiile acestui compozitor al timpului romantic – toate în genul *Singspiel*-ului şi toate pe texte proprii – au atras însă seară de seară publicul leipzighez prin verva scenică şi accesibilitatea lor melodică, printre acestea figurând unele titluri ce au avut răspândire şi deosebită popularitate în epocă, aşa cum au fost *Ţar şi teslar* (1837), *Hans Sachs* (1840) sau *Casanova* (1840).

După o încercare în genul operei romantice prin *Undine* (inspirată din basmul lui F. de la Motte Fouqué), a cărei acţiune îmbina realul vieţii cu lumea fermecată a apelor (lucrare pe care Lorzing a compus-o pentru Teatrul din Magdeburg (1845) şi care a avut un mare succes şi pe scena Teatrului din Hamburg), Lorzing a părăsit ţinuturile germanice, angajat fiind în anul 1846 ca director la „Theater an der Wien". Speranţa de a putea cuceri renume şi o situaţie materială mai bună pentru a putea acoperi cheltuielile unei familii din ce în ce mai numeroase nu s-a împlinit nici în metropola austriacă, decepţie ce l-a determinat pe compozitor să se reîntoarcă la Teatrul din Leipzig, pe scena căruia i se vor reprezenta câteva noi opere, dar unde nu va fi reţinut mai mult de doi ani. Nevoit să primească un post de director muzical la un teatru mic din Berlin –

Scanned with OKEN Scanner

oraşul său natal – el moare dezamăgit şi sărac la 50 de ani, doar la o zi după premiera uneia dintre ultimele sale opere (*Die Opernprobe*) ce avusese loc de curând la Frankfurt pe Main. Recunoaşterea meritelor sale se va impune postum pe scenele multor teatre din oraşe germane, Teatrul din Berlin reprezentându-i cu mare fast (în 1899) opera *Regina* şi muzica oratoriului său *Himmelfahrt Christi*, prin care entuziastul compozitor de *Singspiel*-uri părea a fi încercat să dezvăluie din gândurile sale grave sau din suferinţele trecute.

În ceea ce priveşte stilul lucrărilor pentru scenele teatrelor la care a fost angajat, acesta atestă o sinteză între tradiţia *Singspiel*-ului german şi cea a comediei franceze, peste care transpare admiraţia sa pentru realizările lui Weber. Din rândul partiturilor sale cu pagini solistice, corale sau orchestrale care au încântat publicul german de-a lungul timpului până în zilele noastre, se detaşează *Ţar şi teslar*; *Undine, Der Wildschutz* (1842), şi *Der Waffenschmied* (Armurierul – 1846), creaţii ce au cucerit o mai mare popularitate, fără să fi putut atinge însă celebritate pe plan european. Sărbători populare (din rândul cărora se desprinde muzica ce acompaniază *Dansul saboţilor* din *Ţar şi teslar*, o muzică pe care toţi o cunosc fără să-şi mai amintească de creatorul ei), imagini fantastice (ca cele în care vieţuiesc nimfele din opera *Undine*), sălbatice (aşa cum se insinuează în opera *Der Wildschutz*, mai cunoscută sub denumirea *Die Stimme der Natur*[1]), precum şi o caracteristică sensibilitate la evenimentele timpului său (ca în *Polonezul şi copilul său*, sau în *Regina* – ultima pe un subiect inspirat din revoluţia anului 1848 – sunt realizări ce plasează pe drept artistul (talentat actor, cântăreţ, instrumentist, compozitor şi libretist) în paginile ce formează istoricul operei germane din perioada romantică.

Urmează aportul lui OTTO NICOLAI, compozitor al cărui nume a răzbătut peste vreme datorită operei pe care a scris-o în ultimii ani ai vieţii – *Die lustigen Weiber von Windsor (Nevestele vesele din Windsor)*. Coincidenţa face ca viaţa sa să se fi încadrat exact între anii în care a trăit şi Frederic Chopin (1810–1849), integrându-l, astfel, în generaţia de aur a anului 1810 din care a făcut parte şi Robert Schumann.

Scurta biografie a acestui compozitor german, născut la Königsberg ca fiu al unui profesor de canto, porneşte printr-un gest cu colorit romantic, cel de a fi avut îndrăzneala de a părăsi ocrotirea casei părinteşti la vârsta de şaisprezece ani, exasperat de felul tiranic în care tatăl său îi impunea însuşirea cântatului la pian. Ajutat de prieteni ajunge la Berlin după un an (în 1827), unde va avea şansa de a putea studia tainele compoziţiei cu Zelter şi reuşind să obţină rezultate ce-i vor facilita numirea ca organist la Ambasada Prusiei de la Roma. Din acest moment (1833) activitatea sa se va împărţi între două centre de mare strălucire culturală: Roma şi Viena.

[1] Vocea naturii.

Scanned with OKEN Scanner

La Roma, începe o perioadă de tihnă materială în viaţa tânărului muzician, ceea ce-i oferea posibilitatea de a-şi continua studiile muzicale, familiarizându-se în mod deosebit cu istoricul muzicii vechi italiene. Un scurt prim *intermezzo* petrecut la Viena (ca şef de orchestră la Kärntnertor-Theater în anii 1837–1838) a contribuit la lărgirea orizontului său artistic, ceea ce s-a reflectat imediat în partitura primei sale opere – *Enrico II d'Inghilterra* (1838). Italienii l-au preţuit şi sărbătorit apoi după fiecare nouă operă reprezentată la Roma (*Il templarioa* – 1840; *Odoardo e Gildippe* – 1841; *Il proscrito* – 1841) şi-i vor simţi lipsa când va pleca din nou la Viena (în acelaşi an 1841 de intensă activitate) unde fusese invitat să ocupe postul de şef de orchestră al Curţii Imperiale. În acest nou popas făcut în metropola austriacă Otto Nicolai îşi va înscrie numele cu deosebită greutate în viaţa ei culturală, dat fiind faptul că lui i s-a datorat fondarea celebrelor concerte filarmonice vieneze.

În calitatea sa de Kapellmeister al Curţii şi al „Teatrului de la porţile Carintiei" (Wiener Kärntnertor-Theater), Otto Nicolai a avut obligaţia de a compune o operă pentru stagiunea ce urma să înceapă în anul 1846. Captivat de hazul comediei *Nevestele vesele din Windsor* pe care Shakespeare o scrisese în primul an al secolului al XVII-lea, Nicolai începe lucrul la o creaţie ce va purta acelaşi titlu (*Die lustigen Weiber von Windsor*), întocmind planul unui scenariu pe care l-a oferit libretistului S.H. Mosenthal pentru a-i scrie textul. Subiectul a fost însă refuzat de direcţia teatrului şi partitura acestei capodopere a creaţiei lui Otto Nicolai nu va fi terminată decât peste doi ani. Acţiunea ei – alcătuită dintr-un şir de farse făcute de un vesel grup de femei căsătorite unui vârstnic curtezan (John Falstaff) – conduce dramaturgia scenică şi muzicală către pedepsirea personajului ridicol. Aceasta va avea loc în ultimul act (al treilea) într-o pădure de la marginea oraşelului Windsor, unde vârstnicul cavaler fusese invitat la o întâlnire de două dintre „admiratoarele" sale. Încrezător şi mândru de succesul farmecelor lui, el va fi speriat de spiritele pădurii ce-l vor înconjura la miezul nopţii (cavaleri mascaţi). Un binevenit *happy-end* (consolarea în băutură a eroului lui Shakespeare şi ruga de iertare pe care autorii farsei o adresează victimei şi publicului) încununează această comedie muzicală, ultima pe care a scris-o compozitorul şi totodată capodopera care i-a asigurat o celebritate postumă. Verva şi frumuseţea inspiraţiei melodice ce urmăreşte desfăşurarea vioaie a dramaturgiei scenice a acestei comedii muzicale – o nouă manifestare a vibraţiei romantice şi a unei sinteze între trăsături ale tradiţiei muzicale germane şi ale muzicalităţii italiene – au fost îndelung ovaţionate de public şi de presă după premiera ce a avut loc pe scena Teatrului Regal din Berlin la 9 martie 1849. Nu vor trece decât două luni până la sfârşitul vieţii compozitorului – care a fost şi primul ei dirijor – Berlinul, capitala Prusiei, cucerind astfel meritul de a fi fost cea de a treia metropolă europeană, după Roma şi Viena, cu importanţă deosebită în scurta sa biografie.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce-l priveşte pe FRIEDRICH VON FLOTOW (1812–1883), compozitor german care s-a născut la Teutendorf şi a murit la Darmstadt – acesta a rămas în mai mare măsură un reprezentant al perioadei romantice franceze decât al celei germane. Pentru că el a studiat la Paris (cu Reicha) între anii 1827–1830, a trăit cea mai mare parte a vieţii în acest for de artă şi cultură şi a compus mai mult sub influenţa gustului specific publicului parizian, (pe atunci de prezenţa şi succesul spectacolelor de operă italiene), ceri cincisprezece ani ai copilăriei, petrecuţi pe pământul natal lăsând prea puţină urmă în fondul său de înregistrări artistice.

Consacrat la Paris de opera *La Méduse* (1839), Flotow se va face curând cunoscut şi în Germania, cu deosebire la Berlin şi Hamburg, ale căror teatre vor începe să-i reprezinte creaţiile. Cu premiera operei *Alessandro Stradella* – pe un subiect ce reînvia un moment din zbuciumata viaţă a compozitorului italian (care a avut loc pe scena Teatrului din Hamburg la 30 decembrie 1844) se afirmă unul dintre cele mai însemnate evenimente din rândul manifestărilor muzicale semnalate de presa acelor vremi, ceea ce începe să justifice plasarea compozitorului ei în rândul celor ce au cucerit celebritate în evoluţia operei romantice germane.

După revoluţia din 1848 – care îl va readuce acasă pentru alţi cincisprezece ani –, Flotow va avea prilejul să asculte ultimele creaţii ale lui Weber, a cărui influenţă se va reflecta asupra inspiraţiei sale melodice.

Cunoscut şi preţuit la Londra (unde i se montează opera *Leoline* pe care o compusese şi reprezentase la Paris sub titlul *L'âme en peine* în anul 1846), talentul său se impune şi la Viena, pe a cărei scenă de la Kärntnertor-Theater i se reprezintă opera *Martha* (sau *Der Markt zu Richmoend*)[1] la 25 noiembrie 1847. Este o comedie muzicală dominată de lirism şi frumuseţe melodică, un melodism accesibil cu trăsături ce poartă rădăcini în puritatea vechiului lied german. Şi dacă opera *L'Ombre* (pe care Flotow o va compune mult mai târziu – în anul 1870) va fi multă vreme considerată drept capodopera realizărilor sale, nu poate fi trecut cu vederea faptul că, din şirul celor aproximativ patruzeci de lucrări pentru scenă compuse de el, singura care a rezistat trecerii timpului, menţinându-se pe scenele teatrelor muzicale, rămâne opera *Martha*. Aria Ultimul trandafir (*Die letzte Rose)* pe care o cântă Lady Harriet (personajul principal – o doamnă de companie a reginei – care pentru a-şi învinge plictiseala se deghizează într-o simplă fată sub numele Martha şi se alătură unui grup de tineri care pleacă să se distreze la târgul din Richmond), sau cea pe care o cântă Lionel (de care ea se îndrăgosteşte în vesela ambianţă a târgului) vor cuceri o popularitate asemănătoare cu cea a unor celebre lieduri schubertiene. De altfel, Flotow a fost atras şi de genurile muzicii de cameră, aşa cum atestă câteva mărturii în acest sens (miniaturi pentru voce şi pian, un şir de studii pentru pian la patru mâini, un trio, un cvartet, câteva piese pentru vioară şi pian şi alte câteva pentru violoncel şi pian).

[1] Târgul din Richmond.

Scanned with OKEN Scanner

Tânărul Richard Wagner, colegul său de generaţie (născut un an mai târziu, dar mort în acelaşi an 1883), trecător neînsemnat în acea vreme (ce preceda revoluţia de la 1848) prin Parisul în care Flotow a trăit cei mai mulţi ani ai vieţii, i-a cunoscut renumele cucerit pe scenele teatrelor muzicale pariziene şi a scris cronici despre realizările lui în presa franceză, fără să fi putut bănui înălţimile pe care va ajunge să poarte el însuşi faima operei germane. Pentru că pe atunci Parisul nu-i oferea decât posibilitatea de a semna articole în ziarele zilei sau de a face transcrieri şi aranjamente ale unor partituri compuse de alţi creatori.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

RICHARD WAGNER
(1813–1883)

Scanned with OKEN Scanner

Prin Mozart, Beethoven şi Weber, opera germano-austriacă şi-a afirmat, pas cu pas, noul gândirii romantice, dezvăluind – cu umor sau tragism – descumpănirea morală ce domină contemporaneitatea. Acţiunile eroilor lor rămân o demonstraţie a setei de dreptate, de libertate, de înţelegere şi iubire, ca aspecte ale unei aspiraţii de intensă vibraţie omenească. Mesajele lor tind toate către înfierarea unei tare sociale existente şi către o chemare fermă la atitudine împotriva dominaţiei ei. Ceea ce rămâne caracteristic în general realizărilor acestor vestitori ai zorilor romantismului muzical în genul operei este apartenenţa lor la luminozitatea idealurilor clasice, finalurile operelor create de ei impunând cu sinceritate religioasă glorificarea armoniei supreme, ca element primordial şi etern în conceptul divin al vieţii şi mişcării universale.

Faţă de idealismul clasic-romantic al viziunii lor, Richard Wagner va spune un cuvânt nou în istoria operei germane şi universale. Geniul lui – captat la început de trăsăturile ademenitoare ale montărilor de opere în maniera „grand opéra" – va conferi primelor sale creaţii (în genul operei) atmosfera grandorii lor scenice, dar nu va trece multă vreme şi originalitatea personalităţii sale artistice se va impune cu din ce în ce mai multă forţă. Mesajele creaţiei lui le vor păstra pe acelea ale artei romantice: lupta împotriva dominaţiei nedreptăţilor sociale, fie că acestea apar ca rezultat al formalismului cultic (*Tannhäuser*), al intrigilor (*Lohengrin*), al platitudinii conservatorismului (*Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*) sau al dezumanizării imprimate de puterea avuţiei (*Inelul Nibelungilor*). Dar rezolvările sale vor părăsi intenţiile constructive iniţiale, pentru a impune treptat concepţiei sale dramaturgice suprema voluptate a morţii. Deznodământul acţiunii eroilor săi va reuşi să adâncească deprimarea romantică şi să inoculeze – o dată cu opera *Tristan şi Isolda* – un nou val de depresie în rândul tineretului german, după cel al „depresiei wertheriene" declanşată nu de mult de piesa lui Goethe. Ideea realizării idealurilor în nefiinţă, ca directă influenţă a gândirii lui Schopenhauer şi a primelor manifestări filozofice ale lui

Scanned with OKEN Scanner

Nietzsche, va domina realizările lui Wagner. Nici Siegfried, cel mai stenic dintre personajele reînviate de arta sa nu se va impune ca argument afirmativ, fiind şi el un nou exemplu de înfrângere din vasta galerie a personajelor sale. Doar *Parsifal*, legendarul personaj ce îi va ilustra starea sufletească de pe urmă, va aduce o rază de lumină pe calea către o mântuire greu cucerită, de fapt ultima versiune a „mântuirii wagneriene".

Pe acest traseu al specificului ideatic cultivat de Wagner în şirul creaţiilor sale, contribuţia sa la istoria operei germane şi universale s-a dovedit covârşitoare. Este vorba de un aport ce a condus la transformări nu numai în procesul de structurare a formei – proces cu implicaţii directe în concepţia dramaturgiei şi a limbajului vocal-simfonic din genul operei – dar şi în întreaga realizare a comunicării existente în misteriosul univers al artei sunetelor.

S-a scris mult despre viaţa acestui compozitor romantic. Contemporanii şi mai ales urmaşii săi – cei care şi-au putut conduce relatările lor au fost ajutaţi de textul existent în autobiografia sa (*Mein Leben*, publicată în 1911, la aproximativ două decenii după moartea compozitorului), au cules şi au interpretat variat atât amănuntele aflate în documentele de arhivă, cât şi pe cele cu caracter subiectiv dictate de compozitor între anii 1865–1880 Cosimei Wagner, cea de-a doua soţie a sa. Cu această înţelegere a farmecului pe care filtrul interior al amintirilor îl dă povestirii unui om de geniu, începem prin a-i încredinţa cuvântul: „Născut la 22 mai 1813 la Leipzig, am fost botezat două zile mai târziu la biserica Sfântul Toma cu numele Wilhelm Richard. Tatăl meu, Friedrich Wagner, care la naşterea mea îndeplinea funcţia de funcţionar al poliţiei din Leipzig, muri în luna octombrie a aceluiaşi an, în urma unei stări de surmenaj provocată de multitudinea de îndatoriri ce le avea în acea vreme de dezordini dezlănţuite de bătăliile purtate la Leipzig". (Este vorba de una dintre acele lupte antinapoleoniene ce au condus la suita de înfrângeri suferite de armatele franceze.) Wagner oferă apoi câteva informaţii în legătură cu educaţia aleasă pe care bunicul său a dat-o celor doi fii ai săi (Adolf[1] şi Friedrich), studiile teologice pe care le urmase cel mare şi cele juridice, către care fusese îndreptat mezinul (tatăl său), fiind completate de îndrumările sale către literatură şi artă. Şi nu fără oarecare mândrie aminteşte compozitorul câteva din datele ce ar fi putut contribui la portretizarea tatălui său, cea mai importantă dintre acestea fiind atracţia pe care el a avut-o pentru poezie, literatură şi mai ales pasiunea pentru teatru. Mai mult decât atât, Wagner argumentează vraja cu care teatrul a învăluit scurta lui existenţă prin prietenia nedezmînţită pe care a avut-o pentru un cunoscut om de teatru, actorul Ludwig Geyer, cel care – subliniază Wagner din prima pagină a amintirilor sale – „va fi cel mai generos dintre binefăcătorii săi. Pentru că – justifică el în continuare – la un an de la dispariţia prematură a prietenului său (a

[1] Adolf Gottlob Wagner (1774-1853), scriitor erudit, traducător (renumit cunoscător al poeziei greceşti şi al dramaturgiei italiene) cu influenţă în educaţia viitorului compozitor.

Scanned with OKEN Scanner

lui Friedrich Wagner, tatăl compozitorului – decedat la 22 noiembrie 1813, după cum atestă documentele familiei) Ludwig Geyer se va căsători cu Rosina Wagner, mama compozitorului, preluând protecţia numeroasei familii. De atunci a devenit cel mai devotat dintre părinţi pentru cei şapte copii rămaşi" – atrage atenţia cel mai mic dintre ei şi cel care va da nemurire numelui Wagner.

Foarte dotat – ca pictor decorator, ca portretist, ca poet şi autor de comedii şi cu deosebire ca actor specializat în „roluri de caracter" –, Ludwig Geyer a fost invitat să colaboreze şi să conducă activitatea de la Hoftheater din Dresda, luminosul oraş de pe Elba – pe atunci capitală a Saxoniei – în care îşi va instala familia din anul 1815, an în care micul Richard avea doar doi ani şi în care se naşte sora sa mai mică, Cecile. „Cele mai vechi amintiri ale tinereţii mele – continuă Wagner să povestească – se leagă de acest tată adoptiv şi, prin el, de teatru". Se mai strecoară printre amintiri şi vraja picturii, o mare parte a copilăriei de la Dresda fiind petrecută de micul Richard în cabinetul de lucru al noului său tată, din care nu lipsea un important chevalet pe care se suprapuneau tablouri terminate sau „lăsate în lucru", farmec ce va fi curând risipit de ceea ce Wagner va numi în autobiografia sa „marea revelaţie a teatrului". Şi aceasta nu numai prin legătura ce se crea între sală şi scenă, ci mai ales prin accesul pe care copilul îl avea în culise, printre decoruri, printre miraculoasele costume şi chiar prin unele participări directe la jocul scenic. „Într-o piesă ocazională montată în anul 1817 pentru a se sărbători revenirea regelui Saxoniei din captivitate[1], îmi amintesc a fi făcut figuraţie într-un tablou *vivant*, în rolul unui înger îmbrăcat într-un tricou ce avea aripile bine fixate pe umeri şi care trebuia să stea într-o poziţie plină de graţie, pe care eu am învăţat cu greu să o redau..."

Elogiile aduse de Wagner tatălui său adoptiv nu vor mai putea fi continuate multă vreme, deoarece şi acest al doilea părinte al său va muri prematur (în 1821 – pe când el nu avea decât opt ani). Ceea ce apare din nou subliniat cu recunoştinţă de către povestitor, este faptul că datorează mult iniţiativei sale de a-l fi trimis la şcoala pastorului Wetzel din Possendorf (localitate situată în vecinătatea oraşului Dresda) unde a primit primele noţiuni de cultură generală. În această ordine de idei, compozitorul îşi aminteşte cu înduioşare cum aventurile lui Robinson sau ale altor eroi captivanţi se alăturau unor evocări grave, ca cele despre scurta viaţă a lui Mozart sau cele desprinse din actualitatea fierbinte a luptelor pentru independenţă pe care grecii le purtau în acea vreme cu turcii. Este începutul unui interes deosebit al copilului pentru evenimentele istorice, interes ce se va amplifica o dată cu pătrunderea sa în aria nemărginită a mitului.

După moartea lui Geyer, micul Richard a fost înscris la Kretzschule din Dresda, şcoală în care nu a strălucit decât în ceea ce priveşte domeniul tezaurului literar al vechilor greci. „Nu trăiam – va mărturisi compozitorul în auto-

[1] Piesa era scrisă de Friedrich Kind (libretistul operei *Freischütz* de Weber) al cărei acompaniament muzical era compus de Karl Maria von Weber, pe atunci maestru de capelă al Curţii regale din Dresda.

Scanned with OKEN Scanner

biografia sa – decât pentru mitologia, legenda şi istoria grecilor." În ceea ce priveşte talentul său literar, biografii semnalează succesul pe care l-a avut reuşind să scrie cel mai impresionant dintre poemele necrologice compuse de elevii şcolii la moartea unui coleg. Din rândul documentelor literare din această perioadă este semnalat poemul închinat morţii lui Ulise (lăsat neterminat) şi alte câteva încercări marcate toate de influenţa câtorva poeţi mult iubiţi în epocă (E.T.A. Hoffmann, Ludwieg Tieck, Jean-Paul) şi cu deosebire de Shakespeare – primul idol al imaginaţiei sale clocotitoare – aşa cum se va reflecta în *Leubald şi Adelaide*, o dramă în versuri, „oglindă a tuturor cunoştinţelor şi experienţelor mele" (mai bine zis, a numeroaselor lecturi ce i-au înflăcărat fantezia, subiectul dramei sale urmărind o suită de crime comise de eroul principal şi implicând prezenţa a patruzeci şi două de personaje care, după ce mor pe rând, reapar sub formă de fantome pentru ca autorul de cincisprezece ani să poată termina ultimul act al dramei sale). „La drama mea au colaborat Shakespeare şi Goethe – va mărturisi peste decenii compozitorul de geniu, amuzat de amintirea patosului cu care a scris această „variantă a dramei lui Hamlet, diferenţa constând – precizează Wagner – în faptul că eroul meu, condus de dorinţa de a răzbuna moartea tatălui său în condiţii asemănătoare – comite o serie de crime şi sfârşeşte prin a înnebuni". În ceea ce priveşte numele eroinei, acesta este explicat ca fiind rezultatul „entuziasmului pentru *Adelaide* de Beethoven, al cărui refren pasionat îmi apărea ca un simbol al oricărui fel de invocaţie a iubirii".

Iată-ne ajunşi la citarea numelui lui Beethoven, cel de-al doilea zeu, după Shakespeare, cu rol covârşitor în evoluţia artistului adolescent. În universul muzicii, primul a fost Carl Maria von Weber, personalitate artistică cu mare renume în Dresda acelor timpuri. Wagner a fost fascinat de prospeţimea muzicii din *Freischütz*, cântată de surorile sale în reducţia pentru pian, mai ales a unora dintre corurile ei (*Corul vânătorilor*, *Corul cununei*), entuziasm ce s-a transformat curând în ambiţia de a putea ajunge să cânte el însuşi reducţia pentru pian a uverturii, fără să fi fost îndrumat până atunci în această artă. „Eram singurul dintre fraţii şi surorile mele care nu învăţase să cânte la pian (transmite compozitorul situaţia în care se afla, dar şi performanţa de a fi reuşit să redea acea muzică pe care însă nu îndrăznea să o cânte „decât neasistat şi într-o manieră deplorabilă"). Wagner era copil când a murit Weber, acest muzician care a deschis calea operei naţionale germane. Cea mai profundă emoţie – îşi aminteşte el – i-a dat-o povestea tragică a Euryanthei, operă pe care a avut şansa să o admire în montarea premierei de la Dresda, pe când nu avea decât nouă ani. De altfel urmele impresiilor trăite atunci vor dăinui multă vreme, reflectându-se într-una din primele sale izbânzi creatoare – opera *Lohengrin*. Desigur că pe compozitorul operei *Freischütz* l-a venerat de copil, considerând că lui i-a datorat un simţământ ce va rămâne mereu arzător, cel al conştiinţei apartenenţei sale naţionale. Când – şcolar fiind – i se înfăţişa „desfăşurarea jalnică a istoriei Saxoniei", descumpănirea sa găsea întotdeauna posibilitatea unui sprijin în muzica acestui compozitor al romantismului muzical german. „Pe această cale – va declara el cu

recunoştinţă – am ştiut unde îmi este patria şi m-am simţit german“ (vezi citatul integral în capitolul C.M.V. Weber, p. 153).

Dar *Oberon*? Acea ultimă scânteie a fanteziei maestrului romantic, cu elfi ce populează şi ei lumea fantastică de dincolo de viaţă, alăturându-se la nevoie bietului pământean... „Ce muzică! ce strălucire!“ exclamă Wagner în amintirile sale. Desigur că un asemenea verdict dat de cel ce devenise între timp un astru al dramei muzicale germane şi universale a imprimat postum o deosebită greutate realizărilor lui Weber, dar de la startul de emancipare pe care l-a dat genului pana celui mai vârstnic până la grandoarea viziunii mai tânărului Wagner vor trece câteva decenii, cu avânturi şi frâne ce vor contribui atât la împlinirea cât şi la învolburarea realizărilor romantice.

Aşadar, în plămada artistică a adolescentului Richard Wagner intervine în sfârşit şi revelaţia muzicii. O dată cu sfârşitul anului 1827, când părăseşte învăţătura de la Kreutzschule din Dresda pentru a-şi continua studiile liceale la Leipzig – oraşul natal în care mama sa hotărâse să revină – el va avea prilejul să cucerească două contacte ce-i vor maturiza vertiginos personalitatea. Primul a fost datorat unchiului Adolph Wagner, fratele mai mic al tatălui său. Prezenţa lui impunătoare, prietenia cu care l-a înconjurat şi felul în care l-a purtat în meandrele teatrului antic acest renumit erudit al timpului au reuşit să atenueze unele nuanţe ale sensibilităţii copilului de paisprezece ani, dominată până atunci de ambianţa feminină pe care căminul său din Dresda (condus de buna sa mamă şi bogat în surori mai mari[1]) i-a putut oferi. Dar şi mai determinantă în evoluţia micului Wagner a fost cel de-al doilea contact din mediul leipzighez – cel avut cu sala şi orchestra Gewandhaus. Este fascinat de muzica uverturii *Egmont*, de cea a *Simfoniei în la major* (a VII-a) de Beethoven şi în fantezia sa începe să se instaleze dorinţa de a compune muzică pentru drama sa *Leubald şi Adelaide* – „o muzică asemănătoare celei pe care Beethoven o compusese pentru *Egmont* de Goethe“, precizează Wagner cu sinceritate în amintirile sale. Pentru a putea ajunge la o asemenea performanţă el reuşeşte să împrumute de la o bibliotecă locală *Metoda basului cifrat* de Logier, care promitea cea mai rapidă cale de învăţătură a legilor compoziţiei. Cum promisiunea s-a dovedit a fi fost nefondată, grăbitul muzician a fost nevoit să apeleze la ajutorul unui bun maestru, membru al orchestrei Gewandhaus (Gottlieb Müller). Lecţiile clandestine luate cu acest profesor (onorate rar şi cu mari dificultăţi) nu au putut fi nici ele salvatoare pentru aspiraţiile unui elev a cărui fantezie era învolburată de nebulosul povestirilor lui Hoffmann, de magia shakespeariană şi – de curând – de tulburătoarea muzică scrisă de Beethoven. Este o perioadă în care l-a ajutat mai mult munca ambiţioasă de copiere a partiturilor acestui „Titan de la Bonn“ a cărui viaţă se sfârşise de curând (la 26 martie 1827) – printre care şi cea a

[1] Rosalie şi Luise – actriţe; Clara – cântăreaţă; Ottilie – cu înclinaţii intelectuale (căsătorită cu Hermann Brockhaus, al cărui discipol va fi în curând Nietzsche), ultima dintre surori fiind Cecile, cu doi ani mai mică decât compozitorul.

Scanned with OKEN Scanner

Cvartetului în mi bemol major (op. 74), „o comoară", după cum o apreciază Wagner în amintiri –, muncă ce-i răpea tot timpul datorat învăţăturii sale de la Nikolaïschule. Avizată de conducerea şcolii, familia ajunge la concluzia că băiatul lor trebuie ajutat în direcţia aleasă. I se achită studiile cu profesorul Müller, cu condiţia să nu neglijeze în continuare şcoala („cele două activităţi care deveniseră pentru mine – îşi va aminti compozitorul – suplicii la fel de mari"). Copierea partiturilor lui Beethoven continuă să fie refugiul său în lumea muzicii, cea a *Simfoniei a IX-a* devenind pentru el o obsedantă atracţie mistică. „Din momentul în care am avut în mână această partitură, a cărei procurare nu a fost deloc uşoară, m-am simţit atras ca de o forţă a destinului către acordurile de cvintă pure şi prelungite ce deschid prima ei mişcare; aceste cvinte, care au jucat un rol atât de fantastic în primele impresii ale tinereţii mele, îmi păreau perindându-se ca nişte fantome ale propriei mele vieţi...". Primul stadiu al muncii (cel de copiere) a condus la realizarea unei reducţii pentru pian la patru mâini pe care a trimis-o editurii Schott din Mainz spre publicare. Răspunsul a fost respectuos cu asemenea intenţie de colaborare la propagarea muzicii unei mari creaţii, dar pentru moment reducţiile de simfonii nu intrau în preocupările editurii şi drept recompensă i sau trimis în dar partitura *Missei Solemnis* (o nouă „comoară" în biblioteca muzicianului adolescent).

Refuză învăţătura sistematică a cântatului la pian oferită de familie – pe care considera că o cucerise singur –, în schimb acceptă pe cea a viorii cu scopul de a putea pătrunde mai uşor în procesul orchestraţiei. Este momentul în care începe să înţeleagă şi geniul lui Mozart, muzica operei *Don Juan* marcându-i pentru multă vreme sensibilitatea. Cu acest avânt creator receptat din vraja muzicii celor doi aştri ai muzicii şi mai puţin sprijinit pe chinuitoarele teme de armonie sau contrapunct date de maestrul Müller, tânărul Wagner dă la iveală un şir de compoziţii – o sonată pentru pian (în re minor), o arie, o pastorală, o uvertură (în do major), o sonată pentru pian la patru mâini (în si bemol major), un cvartet pentru corzi – lucrări care erau departe de a fi anunţat măsura mare a talentului său. Printre acestea şi o uvertură (în *si bemol major*) „cu lovituri de timpan", a cărei partitură (scrisă în două culori, pentru a evidenţia continuitatea vocilor: corzile cu roşu, suflători cu negru) a atras atenţia lui Heinrich Dorn, tânăr dirijor al Teatrului din Leipzig, care a decis să o prezinte în deschiderea concertului de Crăciun din anul 1830 sub titlul *Noua uvertură*, fără a da, însă numele autorului pe afiş. Libertatea formei, a conducerii polifonice şi mai ales a unor excentricităţi sonore (lovituri de timpani) plasate *ostinato* (perseverent) în desfăşurarea muzicii au surprins publicul, fără ca acesta să se fi manifestat în vreun fel dezaprobator, dar nici să fi aplaudat entuziast. Toleranţa cu care a fost primită această primă creaţie wagneriană ce a figurat în programul unui concert public a avut rolul de a-l ambiţiona pe tânărul compozitor. El recunoaşte insuficienţa învăţăturii sale muzicale şi – înţeles de mama sa – ajunge să obţină posibilitatea de a lua lecţii cu Theodor Weinlich, cantor şi director muzical la biserica Sfântul Thomas, pedagog renumit în acea vreme. Intuindu-i talentul,

Scanned with OKEN Scanner

Weinlich răspunde acestei solicitări, cu condiţia ca noul său elev să renunţe timp de şase luni la orice fel de compoziţie din propria sa iniţiativă. Lecţiile de armonie şi contrapunct, precum şi munca de soluţionare a temelor date de acest strălucit profesor – deosebit de plictisitoare la început – au devenit curând momente de adevărată voluptate creatoare. Iar când elevul va ajunge să răspundă corect şi solicitărilor de a compune *fugi* pentru mai multe voci purtătoare de cuvinte, asemenea performanţă entuziasmează pe maestrul care îl va răsplăti cu permisiunea de a compune o *Fantezie pentru pian*. Calităţile acestei compoziţii au deschis calea şi altor creaţii instrumentale, aşa cum a fost un şir de trei uverturi, din rândul cărora prima – *Uvertura în re minor* – „inspirată şi aceasta de uvertura *Coriolan* de Beethoven", mărturiseşte din nou cu sinceritate compozitorul în amintirile sale, a fost cântată şi aplaudată de public într-unul din concertele din anul 1831 ale orchestrei *Gewandhaus*.

Ascensiunea sa pe planul învăţăturii muzicale s-a înfăptuit însă în defavoarea rezultatelor de la Nikolaïschule. Pentru că se apropia trecerea de la studiile liceale la cele universitare (unde tânărul Wagner aspira să poată deveni *studiosus musicae*) şi speranţa de a obţine de la profesorii săi note de absolvire corespunzătoare pentru admiterea la cursurile universităţii leipzigheze era prea mică, familia a decis retragerea sa de la şcoală, oferindu-i posibilitatea de a învăţa un timp în particular pentru a putea fi apoi înscris la Thomasschule, unde frecvenţa şi rezulatele bune la învăţătură i-ar fi putut facilita accederea la studii superioare. Interesat de cultura greacă, de studiul istoriei şi superior noilor săi colegi în ceea ce priveşte literatura, Wagner a reuşit să obţină notele cerute pentru admiterea în universitate, spre marea bucurie a numeroasei sale familii.

La limpezirea personalităţii acestui tânăr devenit *studiosus musicae* au contribuit – în afara încrederii pe care mama sa a avut-o în destinul său de muzician – şi prezenţa binefăcătoare a eruditului său unchi Adolf Wagner (fratele tatălui său), precum şi cea a cantorului Theodor Weinlich. S-a întâmplat însă ca în viaţa tânărului Wagner să mai survină „o minune (cum o califică însuşi compozitorul în autobiografia sa) care – declară el – a marcat tot restul existenţei sale". Este vorba de primul prilej de a fi ascultat vocea sopranei Wilhelmine Schröder-Devrient, pe atunci angajată a operei din Dresda, în rolul principal al operei *Fidelio* – din nou Beethoven –, moment ce a decis definitiv direcţia sa pe care va merge în manifestările creatoare. Sentimentul trăit atunci s-a materializat într-o scrisoare pe care Wagner a adresat-o interpretei, în care îşi arată recunoştinţa pentru faptul că datorită ei şi-a descoperit în sfârşit sensul vieţii. „Şi dacă se va întâmpla să audă vreodată de numele său în universul artei – prevede el în încheierea scrisorii – să nu uite că acestei seri îi datorează ceea ce a reuşit să devină." Peste zece ani, când o va întâlni la Dresda pentru a participa la montarea operei sale *Rienzi* – povesteşte cu înduioşare compozitorul – „ea îi va recita cuvânt cu cuvânt textul acelei scrisori, care pare a o fi emoţionat şi pe care a păstrat-o."

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, memorabilul spectacol cu *Fidelio* de la Teatrul din Leipzig în care Wagner a avut prilejul să admire marele talent al interpretei – ca voce, muzicalitate şi joc scenic – a fost decisiv în alegerea căii pe care avea să se manifeste în viitor viziunea sa creatoare. Tot ce compusese până atunci i se părea departe de vocaţia sa artistică, singura cale ce prindea forme de proporţii în fantezia sa fiind simbioza dintre poezie şi muzică, dintre glasurile omeneşti şi cele orchestrale.

Dar acest an 1830, care părea a fi adus în sfârşit echilibru în viaţa tânărului de şaptesprezece ani, nu se terminase. Era în luna iulie şi din inima Franţei pornise un nou val revoluţionar către întinsul Europei. Studenţii din Leipzig se entuziasmează şi încep să-şi manifeste împotrivirea faţă de oricare formă de oprimare, de la cea a profesorilor lor până la cea a poliţiei şi a dictaturii politice. Casa editorului Friedrich Brockhaus (frate al filozofului Hermann Brockhaus cu care se căsătorise între timp Otilia Wagner, una dintre surorile compozitorului) devine în curând cartierul general al tineretului revoltat, din rândul căruia ajunsese să facă parte şi tânărul Wagner. Grevele studenţilor din Leipzig, luptele lor de stradă cu reprezentanţii autorităţilor, au rămas consemnate în istoricul oraşului străjuit de mormântul lui Bach. Dar din rândurile celor revoltaţi nu a lipsit nici prezenţa unor aventurieri care au reuşit să atragă pe noul *studiosus musicae* în viaţa de noapte a oraşului. Singurul lucru care a marcat „libertatea" acestor prime nopţi petrecute în afara vieţii de familie a fost încercarea de a putea câştiga bani la jocurile de noroc din tripourile oraşului. „Dezesperarea ce îmi cauza neşansa – va mărturisi mai târziu el în amintirile sale – a agravat pasiunea mea până aproape de nebunie". Asemenea stare obsesivă a luat sfârşit doar în momentul în care a reuşit să recupereze o importantă sumă de bani ce nu-i aparţinea, trezindu-l din beţia riscului în care trăise timp de trei luni. „Trecând peste ruşine-face Wagner o nouă mărturisire – nu m-am putut reţine de a nu povesti mamei mele din întâmplarea acelei nopţi decisive", ultima din cele pierdute la jocurile de noroc de care nu va mai fi atras niciodată, aşa cum vor dovedi următoarele cinci decenii pe care le va mai trăi. „Din acea clipă care m-a eliberat de această ultimă pasiune – va mai declara el – m-am regăsit într-o lume cu totul nouă şi am simţit o înflăcărare necunoscută până atunci." Este momentul în care renaşte în el chemarea teatrului, unde admiră piesele lui Schiller şi cu deosebire ale lui Goethe (a cărui capodoperă îi inspiră o nouă creaţie – *Şapte cântece după Faust* – terminată în anul 1831); renaşte vechiul său interes pentru evenimentele politice contemporane, aşa cum se manifestase în timpul luptelor pentru independenţă purtate de greci împotriva turcilor cu ani în urmă (mărturie în acest ultim sens rămânând o nouă creaţie pentru orchestră cu fond revoluţionar – uvertura *Polonia* – inspirată de dramatismul trăit de emigranţii polonezi, pe care îi cunoscuse în timpul grelei lor călătorii către un refugiu pe pământul Franţei. Dar lucrarea care va reprezenta cel mai mult stadiul cunoştinţelor sale din domeniul muzicii orchestrale (din această primă perioadă a tinereţii sale) va fi o simfonie, *Simfonia în do major*; tonalitate a ultimei simfonii de Mozart care pare a fi influenţat concepţia formei din noua sa lucrare, ter-

Scanned with OKEN Scanner

minată printr-o impunătoare *fugă*. Muzica ei va fi curând cântată de orchestra Conservatorului din Praga, spre marea satisfacţie a familiei, iar Theodor Weinlich – cantorul din Leipzig – va fi mândru de această realizare a fostului său elev pe care publicul leipzighez o va aplauda nu peste multă vreme în concertele orchestrei Gewandhaus (la 10 ianuarie 1833). Este data la care compozitorul se apropia de împlinirea a douăzeci de ani, când încep să se adauge la realizările sale muzicale şi cele ale dirijorului. Va fi şi acesta un domeniu în care va ajunge să excelеze şi să poată figura, astfel, printre muzicienii romantici cu contribuţii deosebite la modernizarea concepţiei dirijorale. Această nouă experienţă a formaţiei sale muzicale începe ca dirijor al unei formaţii corale a Teatrului din Würzburg, unde fratele său mai mare (Albert Wagner) era angajat ca actor. Misiunea de a conduce momentele corale din operele montate pe scena acestui teatru a însemnat o primă treaptă în evoluţia interpretului. Impresiile culese de el în această calitate – ca acelea în legătură cu admiraţia sa pentru opera *Vampirul* de Marschner, sau cu decepţia în ceea ce priveşte opera *Robert diavolul* de Meyerbeer – conduc la descifrarea unor trăsături ce se vor accentua din ce în ce mai mult în activitatea sa artistică.

Să ne amintim că, după întâlnirea sa cu soprana Wilhelmine Schröder-Devrient, tânărul Wagner începuse să viseze la crearea unei opere în care să poată alătura muzicii frumuseţea unor sensuri poetice, într-un cadru scenic din care să nu lipsească inventivitatea artelor plastice mult admirate de el din fragedă copilărie în atelierul actorului şi pictorului Ludwig Meyer, cel de-al doilea tată al său. O primă încercare în acest sens ar fi rămas înscrisă în partitura unei opere intitulată *Die Hochzeit* (Nunta) – inspirată din lectura unui studiu făcut de un pasionat filolog[1] asupra epocii cavalereşti[2] – dacă temperamentul său orgolios nu l-ar fi împins la distrugerea manuscrisului în urma unei discuţii contradictorii avute cu cea mai mare dintre surorile sale (Rosalie Wagner, actriţă apreciată şi principal susţinător al familiei în acea vreme). Fără să fie de acord cu subiectul lugubru, ea nu a mai ajuns să asculte nici unul dintre fragmentele muzicale compuse pentru această creaţie de fratele ei (dintre care introducerea la primul act cuprindea un *adagio* pentru un septet vocal mult admirat de cantorul Weinlich).

Ajuns independent – ca tânăr dirijor al Teatrului din Würzburg – Wagner revine la visul de a compune în genul operei. El reuşeşte să se scuture de influenţa marelui Shakespeare – care-l condusese până atunci în acţiunea dramei sale *Leubald şi Adelaide* sau în opera *Nunta* (de curând distrusă) – şi se inspiră din universul feeric al unei povestiri de Carlo Gozzi (1720–1806), pe un subiect ce va încânta de data aceasta pe sora sa Rosalie, consultată în continuare. Din primăvara anului 1833 până la apropierea Crăciunului a durat voluptatea muncii

[1] Johann Büsching (1783–1832).
[2] Una din povestirile lui Büsching reînvie o legendă în care este descrisă moartea misterioasă a unei nobile castelane la slujba de înmormântare a iubitului ei (omorât de ea accidental).

Scanned with OKEN Scanner

la realizarea acestei creaţii, intitulată *Die Feen* (Zânele), muncă ce include şi prima mărturie lăsată de Wagner – libretistul. Fără a-şi fi putut da încă măsura talentului său literar-poetic, el inaugurează în această operă dovada afinităţii sale cu profunzimea semnificaţiei pe care o poartă mitul, gen pe care se vor sprijini majoritatea viitoarelor sale realizări. Ideea povestirii lui Gozzi (a iubirii înfiripate între zei şi muritori în care au excelat aezii antici – sentiment ce nu putea fi împlinit decât prin sacrificarea fie a nemuririi zeilor, fie a vieţuirii pământeşti) l-a fermecat pe compozitorul, a cărui fantezie imaginează o mare iubire între regele Arindal al Tramond-ului (mort într-un accident de vânătoare şi ajuns în împărăţia zânelor) şi zeiţa Ada. Pentru ca ea să nu-şi piardă nemurirea şi să se poată celebra căsătoria dintre cei doi îndrăgostiţi, zânele pun condiţia ca el să nu aibă curiozitatea de a afla cine este şi de unde vine soţia sa. Pe această temă (reluată pe alte planuri în viitoarea operă *Lohengrin*) se vor ţese evenimentele de interferenţă între cele două lumi, din rândul cărora cele izvorâte din intrigile îndreptate împotriva Adei (din nou o anticipare la ceea ce va declanşa dramatismul lui *Lohengrin*) se vor desfăşura paralel cu intervenţia magiei unui muritor. Cu paloşul şi scutul menite să-l apere, şi mai ales cu o liră fermecată date de vrăjitor, Regele Arindal îşi va salva soţia, va renunţa la viaţa pământească, cucerind în schimbul ei nemurirea din lumea zânelor.

Cu excepţia uverturii, această primă operă wagneriană – concepută după moda timpului în manieră *grand-opéra* (ceea ce ar fi implicat o montare feerică grandioasă) – nu a putut fi cunoscută decât postum (la München, în seara zilei de 29 iunie 1888), premieră ce nu a reuşit să o impună în repertoriul operelor, partitura ei rămânând astfel doar de interes documentar.

O soartă mai bună nu va avea nici creaţia următoare – *Das Liebesverbot* (Dragoste interzisă), anunţată de compozitor în subtitlul ei drept „mare operă comică în două acte" (de fapt o operă dramatic-comică). Libretul, inspirat de comedia lui Shakespeare *Măsură pentru măsură* şi scris de compozitor[1] – aşa cum va fi mereu în viitor – ilustrează începutul manifestării unei atitudini potrivnice tarelor existente în societatea contemporană. „Combaterea ipocriziei puritane şi compunerea unui libret care să glorifice cu îndrăzneală libertatea simţirilor omeneşti", după cum explică Wagner în amintirile sale „au determinat importante modificări în acţiunea (piesei, n.a.) marelui scriitor englez, pentru că – declară el – „accentul am înţeles să-l pun pe sumbrul guvernator, intransigent în ceea ce priveşte principiile de morală, dar care se înflăcărează la pasiunea pe care i-o inspiră frumoasa venită din ucenicia vieţii de călugărie pentru a

[1] La baza acţiunii scenice este pus decretul de interdicţie a iubirii pe care Friederich – guvernatorul Siciliei – îl dă locuitorilor în preajma carnavalului. Victimă a celor ce calcă dispoziţia decretului va fi tânărul Claudio, prins în tovărăşia iubitei sale, vină pentru care va fi arestat şi condamnat la moarte. La intervenţia surorii lui (novice la o mănăstire din Palermo) de a fi graţiat, guvernatorul pune condiţia de a-i răspunde prin dragoste, degradare morală ce determină riposta demnă a celor doi fraţi şi a tineretului din Palermo care reuşesc să-l îndepărteze şi să sărbătorească reîntoarcerea fostului lor rege.

Scanned with OKEN Scanner

implora graţierea fratelui său „condamnat la moarte"... „Am vrut să biciuiesc acea făţărnicie capabilă să înăbuşe legile naturale în cenzura bunelor moravuri", continuă compozitorul să explice intenţia libretistului, intenţie ce va îngreuna mult posibilitatea de reprezentare a operei. Faptul că eroul principal al acţiunii (guvernatorul) era conceput ca fiind german – ceea ce nu era uşor de trecut prin cenzura poliţiei – l-a determinat pe compozitor să mute acţiunea din strălucitoarea Viena în capitala Siciliei, demers preventiv, accentuat şi prin adăugarea unui al doilea titlu (*Das Liebesverbot* sau *Die Novize von Palermo*)[1]. Cu toată profunzimea subiectului şi frumuseţea muzicii – reflectând oarecare influenţă a lui Bellini – după cum va mărturisi Wagner după câteva decenii în autobiografia sa („Nu-mi pot reţine un surâs când mă gândesc că în ultimă instanţă însuşi Bellini – blândul sicilian – s-a numărat printre inspiratorii mei"), această creaţie va rămâne – ca şi *Zânele* – doar o ilustrare a începuturilor creaţiei marelui muzician german romantic. Căderea ei după cea de-a treia reprezentaţie de la premiera ce a avut loc pe scena Teatrului din Magdeburg (la 29 martie 1836) va afecta un timp elanurile compozitorului. Până la următoarea sa operă (*Rienzi* – 1840) – care va face tranziţia către o epocă de glorie a evoluţiei lui Wagner – salvatoare vor fi pe plan material doar câteva lucrări ocazionale (uvertura *Rule Britania*, imnul compus cu prilejul urcării pe tron a ţarului Nicolai I) şi cu deosebire uvertura la piesa *Cristofor Columb*, a bunului său prieten Theodor Apel, mereu receptiv la decepţiile avute şi prezent la solicitările lui de împrumuturi băneşti. În această privinţă, a lipsei de recompensă a muncii sale artistice, Wagner a suportat numeroase umilinţe, singura activitate care continua să fie răsplătită (şi aceasta mai mult prin aplauzele din sală şi cronicile din presă, decât prin bani) fiind cea a dirijorului. În această calitate a avut prilejul să colaboreze cu formaţii orchestrale şi cu cântăreţi de renume veniţi la Würzburg (oraşul în care începuse ucenicia sa dirijorală) sau la Leipzig – oraşul său natal. Acest început de faimă a artei sale l-a purtat şi prin alte localităţi germane, ca invitat sau angajat al unor teatre din Magdeburg, Lauchstädt sau Königsberg, prilejuri ce au adus împlinire nu numai experienţei sale interpretative, dar şi celei de adâncime a cunoştinţelor sale din istoricul operei, prin contactul direct cu unele partituri ce aparţineau tradiţiei clasice (de Gluck, de Mozart) sau contemporaneităţii romantice (Weber, Rossini, Bellini, Marschner).

Şi nu poate fi trecut cu vederea faptul că într-una din deplasările sale la Magdeburg tânărul dirijor a avut prilejul să cunoască pe viitoarea sa soţie – Wilhelminne Planer (Minna), artistă apreciată a teatrului local. Era frumoasă, demnă – cu o demnitate ce contrasta cu anturajul ei teatral – iar cei patru ani care întreceau pe cei douăzeci şi unu ai săi nu erau de remarcat. Atras de ea din primul moment (era în vara anului 1834) Wagner nu putea bănui câtă dragoste şi câtă gelozie îl vor frământa în următorii doi ani, frământări ce nu vor lua sfârşit decât o dată cu hotărârea de a se căsători cu ea. Evenimentul a avut loc la 24 noiem-

[1] Novicea din Palermo.

brie 1836, în biserica Traghiem dintr-un cartier mărginaş din Königsberg[1], oraş în care ea a reuşit să obţină un angajament ispititor. Convieţuirea lor a pornit, aşa-dar, într-o nesiguranţă materială totală, ceea ce a determinat şi explicabila intimitate a ceremoniei religioase (de la care au lipsit rudele ambilor artişti). Mereu în căutare de a câştiga sau de a împrumuta bani, Wagner va găsi un timp liniştea pe care i-ar putea-o oferi soţia sa, ca partener de viaţă mai lucid şi mai cumpătat ca el. Şi dacă ea era departe de a-i fi înţeles avânturile către aspiraţii ce se vor dovedi geniale – s-a străduit în schimb ani în şir să-i poată echilibra ritmul de viaţă. Sigur pe sine dar sărac şi aprins de patima pentru lux, Wagner nu a reuşit să se adapteze convieţuirii cu ea decât cu mari eforturi. Cu toate că între timp a fost numit în post de şef de orchestră al teatrului din Königsberg – angajament ce va fi plătit cu neregularitate (în funcţie de încasări) – nesiguranţa traiului a continuat să întunece existenţa tânărului muzician şi a soţiei sale. „Muntele de pietate" devine în curând principala lor sursă de bani, dar şi acest sprijin va lua sfârşit o dată cu epuizarea darurilor primite de ei la nuntă. Deosebirea dintre temperamentele şi pretenţiile lor conducea necontenit la discuţii încărcate de reproşuri şi ameninţări ce se sfârşeau de fiecare dată cu lacrimi şi îmbrăţişări. „Pe atunci – va mărturisi cu amărăciune compozitorul în paginile autobiografiei sale – nu aveam decât un vag presentiment a ceea ce urma să se întâmple dezastruos în mariajul meu cu Minna. Demnitatea şi calmul ei continuau să exercite asupra mea o înrâurire binefăcătoare, stare ce mă făcea să impun linişte acelei voci interioare ce-mi prezicea în şoaptă catastrofa". Asemenea încredere în acomodarea cu noua viaţă s-a manifestat chiar şi în urma unei dispute ce a decis plecarea ei de acasă, un *intermezzo*, ce a declanşat a nouă criză de gelozie, dar şi o înduioşătoare iertare ce promitea continuarea convieţuirii lor.

*
* *

În această perioadă de descumpănire materială şi sentimentală Wagner a avut surpriza unei invitaţii de a accepta postul de şef de orchestră al noului teatru din Riga[2], perspectivă ce a redat compozitorului speranţa de a putea părăsi în viitor compoziţiile banal-ocazionale ce-i aduceau din când în când un mic venit şi de a reveni la idealul de a fi un compozitor de opere (ideal declanşat cu ani în urmă de talentul şi marea sensibilitate a sopranei Wilhelmine Schröder-Devrient). Ideea de a putea continua să compună textul şi muzica unei noi opere îi fusese sugerată de lectura unui roman al unui scriitor englez – Lord Bulwer Lytton (1803–1873) – a cărui acţiune (petrecută la Roma către mijlocul secolu-

[1] Port la Marea Baltică (pe atunci aparţinând Prusiei).
[2] Port prosper în golful cu acelaşi nume, capitală a Letoniei.

Scanned with OKEN Scanner

lui al XIX-lea) şi al cărui erou (Cola Rienzi) i-au înaripat fantezia şi au decis în ultimă instanţă acceptarea ofertei făcute de teatrul din Riga.

Prima impresie avută în oraşul port de pe ţărmul Mării Baltice a fost întunecată. Totul a început prin decepţia trăită atât la primul contact cu teatrul oraşului ce avea o scenă mică – departe de a corespunde intenţiei sale de a compune o operă grandioasă pe subiectul romanului lui Bulwer – cât şi la instalarea sa şi a soţiei sale într-o locuinţă prea puţin confortabilă. Şi totuşi în acest modest cămin se va înfiripa libretul şi o bună parte din muzica operei *Rienzi, der letzte Tribunen* (Rienzi, ultimul tribun), în a cărei concepţie dramaturgică pot fi întrezărite trăsături ale viitoarelor sale idei despre drama muzicală. Şi tot în ambianţa acestei noi locuinţe restrânse va petrece ore în şir studiind înţelegerea unor partituri de opere ce urma să le dirijeze în stagiunile anilor 1837–38 şi 1838–39, din rândul cărora unele mult iubite de el (ca *Don Juan* de Mozart sau *Obéron* de Weber), alături de creaţii necunoscute încă (*Norma* de Bellini, *Joseph* de Méhul, *Muta din Portici* de Auber). Admirat de unii (printre care şi de Heinrich Dorn, dirijorul ce-i programase cu mulţi ani în urmă *Uvertura în si bemol major* – „cu lovituri de timpani") într-unul dintre concertele sale de la Leipzig şi contrariind pe alţii, noul dirijor începe să manifeste o îngrijorătoare îndrăzneală şi originalitate interpretativă, artă ce a atras atenţia şi mai ales invidia colegilor săi mai vârstnici. Rezultatul? Eliberarea sa din post (în favoarea lui Dorn, nevinovat – poate – în această schimbare), umilinţă ce a survenit din nou într-un moment în care era angrenat în noi datorii.

În răgazul de o lună cât a mai durat până la părăsirea acestui oraş prosper, Wagner s-a refugiat în creaţia operei *Rienzi*, inspirată de romanul lui Bulwer. Vibra în subiectul scriitorului englez acel sentiment al setei de libertate trăit nu de mult şi de el în timpul studenţei la Leipzig şi întoarcerea cu patru secole în urmă la încercarea de eliberare a italienilor de la Roma răspundea unor ecouri de protest mereu treze în sufletul său. De altfel, acest apel la tragismul luptelor din trecut pentru a se putea masca transmiterea unui mesaj arzător împotriva tiraniei, rămâne una din posibilităţile ce a reuşit să rodească substanţa multor creaţii artistice din epoca romantică.

Lucrul la schiţarea libretului a pornit, aşadar, la Riga, în vara anului 1838, în maniera unei „grand opéra" („mare" nu numai prin durata celor cinci acte, sau prin intensitatea ei dramaturgică, dar şi mai ales prin numeroase efecte exterioare ce implicau încăierări şi scene războinice între luptători, precum şi montarea grandioasă a unor decoruri ce ilustrau desfăşurarea acţiunii), ceea ce reflecta în continuare alunecarea compozitorului către tendinţe de melodramatism şi mai ales către o factură stilistică tributară compozitorilor italieni şi francezi ai epocii, încurajaţi din ce în ce mai mult de gustul publicului. Entuziasmat de opera *Fernand Cortez* de Spontini, de curând ascultată de el pe scena teatrului din Berlin, Wagner rămâne marcat de influenţa acestui compozitor italian, al cărui stil melodic şi temperament pasional se adaptase între timp la ceea ce era caracteristic tradiţiei clasice franceze. Dar peste influenţa *operei mari*

Scanned with OKEN Scanner

se întrevăd unele semne de emancipare a ţesăturii muzicale, prin ivirea unor idei existente din prima pagină a partiturii (uvertura), idei ce vor avea relief de substanţă tematică în desfăşurarea poetic-muzicală. (Acţiunea se petrece la Roma, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, reînviind o perioadă de antagonism dintre patricienii timpului şi populaţia cetăţii. Cola Rienzo (1314–1354), tribun liberator al statului roman (1347) şi sora lui vor fi victimele unor lupte dintre cele două grupe sociale, sfârşindu-şi viaţa în flăcările ce cuprind vestitul Capitoliu (vechiul palat al lui Jupiter). Există deci o viziune de unitate a dramaturgiei muzicale, pe care Wagner încearcă să o rezolve prin anumite mijloace de comunicare ce nu pot fi surprinse în primele sale două opere (*Zânele* sau *Dragoste interzisă*). Şi pe plan tematic se poate remarca o contribuţie psihologică ce va caracteriza majoritatea viitoarelor sale creaţii, anume acea forţă sufletească pe care el o atribuie eroinei feminine (sora lui Rienzi), care – deşi îndrăgostită de fiul liderului patrician – rămâne alături de fratele său, luptător pentru ideea libertăţii, murind în vâlvătaia flăcărilor. Aceeaşi soartă o va avea şi iubitul ei, care o va urma, temă romantică – a sacrificiului în numele dragostei – atât de prezentă în literatura timpului. Sentimentul iubirii şi al sacrificiului pentru o idee au inspirat lui Wagner încercarea de a crea unitate prin sinteza ce o realizează în concepţia uverturii (în care simfonizează două tipuri tematice: cea a rugăciunii lui Rienzi din ultimul act cu cele ce anunţă intonaţiile de marş triumfal din primul act sau ale coralului din finalul operei). Nu lipseşte nici alăturarea unor coruri sau ale unor sonorităţi grandioase de alămuri (cu trompete aduse pe scenă) şi nici prezenţa câtorva momente solistice sau camerale (duet, terţet) ce reflectă talent şi ştiinţă componistică (duetul de rămas bun al celor doi tineri îndrăgostiţi din actul III sau rugăciunea lui Rienzi din actul V). Există în dramaturgia muzicală a acestei creaţii prea puţin cunoscute – ca una ce nu reprezintă încă prefigurarea *dramei muzicale* ce va revoluţiona evoluţia genului – şi un deosebit lirism în concepţia instrumentaţiei (cu tonuri de orgă, cu dangăte de clopote) alături de spectaculoasele sonorităţi orchestrale ce domină factura războinică a subiectului.

Vor trece patru ani până când această operă eroică va avea premiera (pe scena marelui teatru din Dresda, la 20 octombie 1842), dar până atunci biografia compozitorului – aşa cum o atestă documentele de arhivă şi amintirile desprinse din autobiografia sa – va înregistra în continuare greutăţi materiale şi decepţii ce vor zugrăvi setea sa de linişte pentru a-şi putea dezvălui gândirea prin sunete.

Revenind la ultima lună trăită de cuplul Wagner la Riga, în care pregătirile de plecare s-au făcut paralel cu creaţia libretului şi a unei bune părţi din muzica operei *Rienzi*, în mintea compozitorului s-a înfiripat o idee de o îndrăzneală uluitoare: lansarea noii sale creaţii la Paris, acea strălucitoare metropolă ce atrăgea ca un magnet scriitori şi artişti din toate colţurile Europei. În această perspectivă el începe să înveţe limba vorbită de presupuşii săi protectori francezi cu o sârguinţă necruţătoare şi să transmită intenţia sa prin scrisori adresate câtorva cunoscuţi stabiliţi în capitala Franţei, printre care Eugène Scribe, Giacomo

Scanned with OKEN Scanner

Meyerbeer, Edouard Avénarius (conducător al sucursalei editurii Brockhaus din Leipzig, viitor soţ al surorii sale Cecilia). A urmat apoi călătoria către ceea ce el spera a fi „pământul făgăduinţei", aventură ce nu a fost deloc uşoară. În primul rând au fost emoţiile trăite de cei doi tineri transfugi la trecerea graniţei ruso-prusiene fără paşaport (act refuzat de autorităţile din Riga celor ce nu-şi achitau datoriile contractate pe teritoriul administrat de ei). Despre chinurile îndurate la bordul unei mici nave comerciale pe care reuşiseră să se îmbarce clandestin, despre răul de mare şi numeroasele lipsuri de confort şi mai ales despre groaza trăită la dezlănţuirea unor furtuni ce ameninţau însăşi rezistenţa vasului, au rămas înscrise impresionante descrieri în autobiografia compozitorului, ultima şi cea mai grea dintre furtuni, cu o durată de douăzeci şi patru de ore, determinând refugiul într-unul din fiordurile norvegiene din apropiere. Din tot angrenajul de suferinţe notate de compozitor se vor desprinde însă şi unele impresii ce i-au marcat sensibilitatea artistică, aşa cum a fost farmecul unor povestiri sau frânturile de cântece intonate de mateloţii ocupaţi cu reparaţiile navei lor avariate. În fantezia sa prindea contur ideea unei noi opere, a cărei acţiune (cu subiect marinăresc) să fie dominată de simţămintele grave ale omului sortit să pribegească printre nesfârşitele suferinţe, până la aflarea liniştei în nefiinţă. Obsesia unei asemenea aspiraţii creatoare l-a ajutat să suporte mai uşor călătoria. Un nou popas la Londra – acel măreţ oraş bogat în tradiţii, peste care mai plutea universul lui Shakespeare şi în care se sfârşise de curând viaţa lui Weber, a fost reconfortant. Primul pas pus pe pământul Franţei (la Boulogne sur Mer) a fost de bun augur, pentru că acolo a avut şansa să-l întâlnească pe Meyerbeer. Entuziasmat de lectura unor fragmente din opera *Rienzi* (neterminată încă), acest compozitor cu mare faimă l-a încurajat cu scrisori de recomandare adresate directorului de la Grand Opéra, ca şi dirijorului François Habeneck (1781–1849), iniţiatorul celebrelor concerte ale Conservatorului, ilustru şi el pe plan european.

Cu aceste documente preţioase, soţii Wagner ajung la Paris la 20 septembrie 1839, se instalează într-un hotel modest şi încep să construiască planul de cucerire a lumii muzicale din metropola franceză. Timp de trei ani va dura această luptă sortită înfrângerii. Nici una din uşile la care a bătut înarmat cu partiturile sale în manuscris nu i-a fost larg deschisă, aşa cum se aştepta. Doar Habeneck a intuit talentul său şi i-a dirijat uvertura *Cristofor Columb* (compusă cu ani în urmă), într-unul dintre concertele orchestrei Conservatorului pe care o conducea. „O uvertură a unui compozitor german (domnul Wagner), dotat cu un talent remarcabil, a fost repetată de orchestra Conservatorului şi a obţinut aplauze unanime. Sperăm să mai putem asculta în curând această lucrare..." notează elogios un cronicar în „Revue et Gazette Musicale de Paris" din 22 ianuarie 1840. Dar nici această compoziţie şi nici opera *Rienzi* („la care pusesem în sfârşit punctul final la 19 noiembrie 1839 – precizează Wagner în autobiografie) nu au reuşit să fie un cuvânt convingător în rândul cercurilor muzicale pariziene. I se fac în schimb câteva propuneri, ca acea de a compune o uvertură

Scanned with OKEN Scanner

la *Faust*, pe care o schiţează, dar – fără a fi primit asigurarea de a fi programată şi remunerată – el o părăseşte (pentru a relua lucrul la ea abia după trecerea a cincisprezece ani). I se mai promite o acceptare a operei *Dragostea interzisă* de către *Théâtre de la Renaissance*, cu condiţia ca textul prezentat să fie tradus în limba franceză, dar fără a i se fi asigurat montarea şi reprezentarea ei. Cel ce începe să fie preţuit şi remunerat în acest răstimp de căutări şi de lipsuri a fost în schimb „specialistul" în transcripţii şi aranjamente ale unor compoziţii banale sau fragmente melodice din desfăşurarea unor opere de compozitori contemporani (cum au fost cele din *La favoritte* de Donizetti, sau *La Reine de Chypre* de Halévy), precum şi scriitorul de cronici muzicale sau de articole cu fond deosebit de interesant (*Muzica germană, Un muzician străin la Paris*) sau studii (*Stabat Mater* de Pergolesi, *Freischutz* de Weber, uvertura la *Iphygenia in Aulida* de Gluck ş. a.). Muzicianul creator rămâne mereu pe cel de al doilea plan şi atunci când i se solicită o compoziţie, comanda nu are în vedere decât un succes de librărie. Acesta a fost scopul celor patrusprezece *Suite* pentru „cornet a piston" pe melodii culese din diferite opere, şirul de aranjamente pentru pian (la două sau patru mâini) sau pentru un cvartet format din pian, două viori şi „cornet a piston" (instrument de suflat cu trei sau patru pistoane şi sonoritate intermediară între cea a cornului şi cea a trompetei, astăzi rar folosit), lucrări pentru care a fost plătit cu 11.000 de franci, sumă care a permis soţilor Wagner să se mute într-o locuinţă mai confortabilă din Meudon, localitate din preajma Parisului.

Olandezul zburător

Paralel cu timpul pierdut prin meandrele unui oraş uriaş şi necunoscut, mereu în căutarea posibilităţii de a-şi putea reprezenta măcar una din operele sale, paralel cu lupta de a-şi fi putut lansa numele pe vreuna din scenele marilor teatre pariziene, aşa cum se întâmplase cu atâţia alţi compozitori din contemporaneitate, Wagner nu încetează să lucreze la libretul şi muzica operei *Der fliegende Holländer* (Olandezul zburător[1]). Încrezător în profunzimea subiectului cuprins în vechea legendă marinărească (prelucrată de Heinrich Heine într-o nuvelă din şirul *Memoriilor Domnului von Schnabelewopski*) el prezintă un rezumat al libretului directorului de la „Opéra". La realizarea dramaturgiei poetic-literare contribuise nu numai simţămintele trăite de el în timpul furtunilor dezlănţuite pe mare şi a refugiului din preajma fiordului norvegian, dar şi dezechilibrul sufletesc pricinuit de decepţiile suferite în timpul vieţuirii sale la Paris, o descumpănire asemănătoare cu cea a eroului din opera sa, sortit să pribegească bântuit de furtuni printre valuri şi stânci, mereu cu speranţa găsirii

[1] Francezii au adoptat denumirea de „*Le vaisseau fantôme*" (Vasul fantomă).

Scanned with OKEN Scanner

unei oaze de liniște. Directorul marelui teatru francez admiră și achiziționează libretul, dar îl oferă pentru a i se crea muzica unui alt compozitor (al cărui nume – Louise Dietsch – este de mult uitat). Umilit, dar din nou îndatorat la „Muntele de pietate" local, Wagner primește cei 500 de franci salvatori, sumă ce îi rezolvă pentru un timp traiul și chiar posibilitatea de a putea închiria un pian și a putea lucra la muzica noii sale creații. Este perioada în care începe să se înfiripe speranța eliberării sale din exilul parizian (începutul anului 1842) și a reîntoarcerii sale pe meleagurile natale, acolo unde teatrul din Dresda îi anunțase acceptarea operei *Rienzi* și reprezentarea ei la începutul stagiunii viitoare.

Ziua de 7 aprilie 1842, când soții Wagner părăseau Parisul, a înscris sfârșitul unui neliniștit „episod" din viața marelui artist. Și dacă nu reușise să cucerească glorie și liniște materială, el revine pe meleagurile natale mult îmbogățit pe planul trăirilor interioare. Momentul crucial a fost faptul că la Paris a survenit posibilitatea de a reasculta ultima simfonie de Beethoven, de data aceasta așa cum a înțeles harul dirijorului Habeneck să o redea într-unul din concertele sale cu orchestra Conservatorului. S-a proiectat atunci o revelație cutremurătoare în fondul sufletesc al muzicianului de geniu, moment în care i s-a luminat calea simfonizării vocal-simfonice a pledoariilor sale artistice. „Am avut dintr-o dată în fața ochilor mei – mărturisește compozitorul în amintirile sale – imaginea surprinsă și în visurile tinereții mele... Ea era acum de o limpezime solară, puteam să o ating cu mâinile mele... *Perioada decadentă a gustului meu (muzical) a luat astfel sfârșit în rușine și căință...*" (s.n.), declanșând – am putea adăuga astăzi, când gândim prin perspectiva pe care o oferă trecerea timpului, o eră nouă în istoria acestui gen, cel mai complex, dar și cel mai atrăgător dintre toate (având în vedere marea lui popularitate).

Dacă pe plan material Wagner se întoarce în Germania la fel de sărac și de îndatorat creditorilor săi, pe plan interior el revine îmbogățit prin revelația pe care o declanșase ultima simfonie beethoveniană cu final vocal-simfonic, sub vrăjita baghetă a dirijorului Habeneck. Nici una dintre operele văzute la Paris nu i-au putut lumina calea spre unele răspunsuri la căutările sale în domeniul procesului dramaturgic poetic-muzical al genului ales, ca muzica simfoniei ilustrului compozitor german. Lipsa de bani și lipsa de interes pentru banalitatea fondului acelor „opere mari", ca și pentru factura unui stil sprijinit în principal pe efecte solistice, au contribuit la rara sa prezență în sălile teatrelor franceze, spre marea decepție a soției sale, mereu dornică a putea fi în mijlocul strălucitoarelor săli de spectacole. „Perioada decadentă a gustului său" trecuse, și transformările survenite în viziunea sa artistică vor apărea clar reflectate în concepția operei *Olandezul zburător*, al cărui manuscris îl întovărășea la reîntoarcerea sa în Saxonia natală.

Din trăsăturile noi care se remarcă în noua sa realizare, se detașează cu claritate rolul important pe care Wagner l-a dat libretului, ca substanță și formă. „Cu *Olandezul zburător* am pornit pe un drum nou, *începând a fi poetul unui material deja poetic în forma sa cea mai elementară, cea de legendă populară.*

Din acest moment am devenit, în ceea ce priveşte întreaga mea muncă dramatică, mai întâi poet şi, abia după deslușirea completă a poeziei, am redevenit muzician" (s.n.), îşi va aminti şi va nota el după trecerea a câtorva decenii din spectaculoasa sa evoluţie.

Această ordine a gândirii sale creatoare l-a condus la modelarea trăsăturilor de bază ale acestui gen în care a excelat. În primul rând Wagner părăseşte pentru totdeauna întinderea pe cinci acte, optând nu întâmplător pentru cea tripartită, corespunzătoare logicii (teză-antiteză-sinteză) şi aplicaţiei ei în tehnica simfonismului (expunere-dezvoltare-concluzie). Este vorba de o transformare a formei care trebuie să pornească de la principiul unităţii în dramaturgie, ceea ce înseamnă încercarea de păstrare a continuităţii logice în desfăşurarea unei acţiuni. Noua sa viziune l-a determinat să se detaşeze şi de domnia numerelor închise din desfăşurarea tradiţională, pe care o construieşte pe o derulare de scene ce apar înlănţuite prin comentariile orchestrale purtătoare de idei muzicale clar conturate. În opera *Olandezul zburător* Wagner a fost ajutat şi de faptul că la baza întregii acţiuni domnea marea, cu sălbăticia şi legendele ei. Dar de data aceasta eroii legendei inspiratoare nu mai sunt personaje ale fanteziei – zâne, spiriduşi, elfi, undine – ci oameni chinuiţi de intensitatea unor simţăminte. Întruchiparea stării de disperare – de care Wagner nu era deloc străin – devine starea eroului principal al legendei, acel „olandez zburător", blestemat să străbată mările până când îl va mântui o femeie care să-l iubească cu credinţă până la moarte. Pentru a o putea găsi el are voie să poposească doar o dată la şapte ani pe liniştea pământului de la ţărmuri. Şi iată-l acostând din nou, după un nou ciclu de şapte ani de pribegie, pe malul unui port norvegian bântuit de furtună, în veşnica lui speranţă de a se putea elibera de blestem.

Al doilea personaj important al legendarei drame este Senta, fiica unui căpitan de vas. Tinereţea ei a fost şi este dominată de dramatismul trăit de eroul legendei olandeze, a cărui tristeţe, întipărită pe portretul ce atârnă pe peretele odăii ei din casa părintească, îi este nespus de dragă. Deşi logodită, după obiceiul locului, cu tânărul Erick, gândul ei nu încetează de a dori să fie ea cea care îl va iubi cu credinţă nedezminţită şi îl va salva.

Angrenat în acţiune este şi Donald, tatăl Sentei, căpitanul unui vas pornit cu echipajul în largul mării, dar reîntors la ţărm pentru a aştepta potolirea unei furtuni ameninţătoare. În apropierea lui va mai acosta o altă navă, cea a olandezului rătăcitor, încărcată de comorile adunate de-a lungul ultimilor şapte ani. Cei doi conducători de nave îşi povestesc necazurile, cel străin de aceste locuri neascunzându-şi soarta lui tristă şi nici avuţia pe care o poartă pe vas, fără ca aceasta să-i poată aduce fericire. Este amănuntul ce trezeşte în Donald interesul de a-l aduce acasă pentru a-i cunoaşte fiica.

Deosebit de veridică şi de înlănţuită apare acţiunea celui de al doilea act, petrecută în camera Sentei, unde i s-au adunat prietenele pentru a aştepta cu ea reîntoarcerea marinarilor plecaţi pe mare. Ele torc lână şi, pentru a trece mai repede vremea, cântă sau ascultă pe tânăra lor gazdă cum le povesteşte legenda

Scanned with OKEN Scanner

olandezului rătăcitor, al cărui portret pare a le străjui claca lor de lucru. Nimeni nu poate bănui că în această concentrare a substanţei tematice se află germenii muzicali ai ideilor ce vor ilustra momentele importante din desfăşurarea acţiunii.

Urmează o scenă aparent secundară în desfăşurarea acţiunii, dar care reflectă una dintre cele mai caracteristice stări ale trăirilor lui Richard Wagner din trecut: apariţia lui Erick, neliniştit în urma unui vis despre debarcarea pe ţărmul portului a unui marinar necunoscut care se îndrepta spre el. Toţi biografii acestui compozitor de geniu atestă un fapt ce a fost caracteristic vieţuirii lui încă din fragedă copilărie. Este vorba de chinuitoarele lui stări de insomnii, determinate de obsesia unor impresii înregistrate în timpul zilei fie din lecturile sau din piesele de teatru pe care le vedea (copil fiind) la teatrul tatălui său adoptiv (Ludwig Geyer), fie din muzica operelor pe care le-a putut asculta mai târziu sau din neliniştitoarele stări inspirate de sentimentul iubirii neîmpărtăşite (în tinereţe, apoi în prima sa căsnicie) şi copleşitoare (la maturitate). Lupta lui cu nesomnul se sfârşea în visuri ce-l trezeau şi-i dădeau stări de groază (în copilărie), sau de o invincibilă luciditate (de-a lungul tinereţii şi maturităţii sale). Unul dintre cercetătorii moderni ai vieţii lui Wagner (Martin Gregor-Dellin) a urmărit într-un interesant studiu[1] intitulat *Was einer träumt* (în traducere liberă „Omul şi visurile sale") amănuntele aflate din însemnările şi relatările celor ce au fost în preajma muzicianului de-a lungul copilăriei sau al tinereţii sale şi mai ales din propriile mărturisiri făcute în monumentala sa autobiografie *Mein Leben*. Desigur că nimănui nu îi este străină starea de vis, precum şi neputinţa de a o putea reconstitui cu claritate. În cazul lui Wagner, însă, înregistrarea unei asemenea stări era uluitoare (aşa cum transmit informaţiile celor ce-l înconjurau, transformându-se deseori în necesitatea de a le comenta cu ei), efect ce poate fi surprins şi în fondul libretelor sale, prezenţa unui vis insinuându-se frecvent cu atribute prevestitoare.

Aşa se întâmplă în *Olandezul zburător* – care deschide şirul marilor opere wagneriene – când visul lui Erick (logodnicul Sentei) prinde realitate o dată cu intrarea stăpânului casei, însoţit de un străin ce are chipul aidoma celui din portretul ce domina camera şi sufletul Sentei. Privirile şi mâinile celor doi tineri se înlănţuie, anunţând apropiata salvare a celui blestemat. Rămaşi singuri, ei îşi destăinuiesc gândurile şi fericirea de a se fi întâlnit şi a-şi putea găsi fiecare împlinirea visurilor în iubirea celuilalt.

În actul final, dramatismul nu va întârzia să împiedice planul lor de căsătorie, binecuvântat de tatăl tinerei fete. Revine decorul întunecat al ţărmului stâncos şi contrastul existent între manifestările mateloţilor de pe cele două nave ancorate. Pe cea a căpitanului norvegian răsună cântece şi se dezlănţuie dansuri trepidante, în timp ce pe cea a olandezului domneşte întunecimea şi tăcerea apăsătoare. Încercarea celor veseli de a fi antrenat la petrecere pe cei de pe vasul

[1] Text publicat în setul de studii asupra diferitelor opere wagneriene programate în cadrul periodicelor Festivaluri „Wagner" de la Bayreuth în vara anului 1980.

Scanned with OKEN Scanner

învecinat s-a dovedit zadarnică şi doar ameninţarea unei noi furtuni pare a-i fi putut trezi la viaţă. Cântul lor e sălbatic şi nu se opreşte decât o dată cu liniştirea mării. Este momentul când apare Senta urmărită de fostul ei logodnic ce încearcă să-i amintească sentimentele din trecut, pe care ea le respinge. Fără a fi putut auzi replica femeii iubite, decepţia nefericitului olandez este zguduitoare. El ordonă ridicarea pânzelor şi părăsirea ţărmului pentru alţi şapte ani grei de pribegie. Neclintită în dragostea ei, Senta se aruncă în mare de pe înaltul unei stânci şi pe măsură ce ea îşi pierde viaţa dispare şi vasul celui iubit în valuri, jertfa ei învingând puterea blestemului legendar.

Captivat de întunecimile legendei[1] şi proaspăt marcat de impresiile chinuitoare ale furtunilor trăite de el în largul mării, Wagner a creat libretul şi muzica acestei opere doar în şapte săptămâni (concentrare şi avânt care surprind, după ce durata realizării operei *Rienzi* fusese de aproape patru ani). Pe şantier a lucrat întâi poetul, care „abia după deslușirea completă a poeziei" – după cum precizează compozitorul în mărturisirea anterior citată – acesta a cedat locul muzicianului. El a pornit de la centrul de greutate al acţiunii scenice (el este cuprins în substanţa legendei despre pribegia chinuită a olandezului rătăcitor pe care fiica navigatorului norvegian o povesteşte prietenelor sale în al doilea act) şi compune *Balada Sentei*, în care vor putea fi surprinse rădăcinile ideilor muzicale principale din derularea întregii opere. Este una dintre numeroasele scene evocatoare ale acestei creaţii (care nu mai este un număr închis şi nici o arie de bravură vocală) al cărei rol – de a fi concentrat sensurile subiectului poetic – a impus compozitorului începutul lucrului la întruchiparea lui pe plan muzical. De altfel această idee centrală a legendei inspiratoare – cea a iubirii izbăvitoare – va fi reluată de Wagner în cele mai multe dintre viitoarele sale opere. Trecerea de la subiectul istoric (al operei *Rienzi*, a cărei dramaturgie se menţinea încă în concepţia modelelor tradiţionale şi chiar în cea a adoptării grandorii exterioare a realizărilor din contemporaneitate) la profunzimea universului legendar, a însemnat declanşarea unor resurse interioare ce vor conduce compozitorul la evidente transformări în substanţa şi limbajul operei sale. Deocamdată se reliefează cu claritate ideea contopirii poeziei cu muzica şi cea a importanţei pe care trebuie să o aibă unitatea unei dramaturgii muzicale. La asemenea imperative răspundea tehnica ideii conducătoare („ideea fixă) lansată de Berlioz (care nu fusese străină nici altor înaintaşi printre care şi Weber). Ideea va fi cunoscută în curând sub denumirea de *leitmotiv*[2] şi va prinde reliefuri expresive noi în con-

[1] În legenda populară eroul – un căpitan de vas olandez – jură în timpul unei furtuni pe mare că el va trece de Capul Bunei Speranţe chiar dacă ar fi condamnat să înfrunte la nesfârşit pribegia pe mările zbuciumate. După ce îşi realizează idealul ajutat de diavol, el îi rămâne dator şi este condamnat să pribegească pe mări şi oceane până când va întâlni iubirea curată a unei femei credincioase până la moarte.

[2] Denumirea de *leitmotiv* (motiv conducător) aparţine unui contemporan mai tânăr (Hans von Wolzogen), semnificând prezenţa unui motiv (cea mai mică unitate semnificativă a unei compoziţii muzicale) care are rolul de a caracteriza sonor un personaj, o idee, o acţiune sau un obiect de-a lungul unui discurs muzical.

Scanned with OKEN Scanner

cepţia lui Wagner, constituind unul dintre mijloacele stilistice cu atribute de importanţă primordială în discursul său muzical. Şi nu întâmplător muzica operei *Olandezul zburător* – cea care deschide şirul operelor wagneriene reprezentative – începe cu „strigătul olandezului", (Uvertura – Allegro con brio), un *leitmotiv* pregnant (la corni şi fagoţi), pe un fundal sumbru (tremolo la viori şi ascensiune cromatică la corzile grave, sugerând suflul vântului năprasnic peste valurile mării). Acest prim motiv va străbate muzica întregii opere, reprezentând prezenţa nefericitului navigator blestemat, a gândurilor sau acţiunilor lui. Tonuri blânde (ilustrând acostarea ce aduce speranţa mântuirii) şi trepidante (dansul mateloţilor) se ţes sintetizator în muzica acestei uverturi, un adevărat „poem simfonic" al mării şi al iubirii ce poate avea darul de a învinge puterea blestemului nefast.

Ideea năzuinţei spre fericire şi a izbăvirii prin dragoste este întruchipată de Senta, personajul ce deschide şirul eroinelor wagneriene ce îşi sacrifică viaţa pentru salvarea celui iubit. Leitmotivul ei, apărut prima oară în muzica uverturii (corn englez, fagot şi corn, în mişcarea Andante) după ce furtuna de pe mare se liniştise, aduce seninătate. La dramatismul trăit de navigatorul blestemat să pribegească la nesfârşit şi la intensitatea sentimentului pe care îl poartă Senta, se adaugă şi coloritul ambianţei în care ei trăiesc, din care nu lipseşte nici puritatea grupului tineresc ce înconjoară cu cântec eroina (cântecul torcătoarelor), nici munca grea a mateloţilor sau manifestarea bucuriei lor atunci când acostează (cântecul şi dansul mateloţilor). Wagner cunoscuse şi munca şi voioşia acestor luptători cu valurile mării în timpul călătoriei sale spre Londra pe marea bântuită de furtuni, înregistrarea cântecelor lor în mintea sa oglindindu-se în muzica acestei opere atât în ceea ce priveşte tematica romantică legendar-subiectivă, cât şi în concepţia stilistică. Pentru că printre mijloacele caracteristice desfăşurării muzicale tradiţionale din genul operei pe care Wagner le menţine (de la recitativ la momentele corale, de la cavatină şi arie la duet sau terţet), se întrevede pe plan orchestral o ţesătură a interacţiunii dintre motivele, contururile melodice şi coloritul armonic (cu sensuri simbolice) în concepţia dramaturgiei muzicale, vădind tendinţa compozitorului de a realiza cu obsesie o înlănţuire de situaţii şi simţăminte în procesul gândirii sale muzicale. O înlănţuire ce va estompa treptat rolul primordial melodic din tradiţia componistică în viitoarele sale opere, dar care se va menţine pe specificul muzicalităţii populare germane. „Stilul italiano-francez... m-a influenţat mult în *Rienzi* – va declara compozitorul în relatările sale asupra noii sale opere – acolo unde materialul nu m-a obligat la invenţie. Dar melodia de operă, întipărită în auzul modern, şi-a pierdut încet-încet puterea asupra mea, *dispărând apoi când m-am ocupat de Olandezul zburător* (s.n.[1]). Refuzul influenţei exterioare se afla în însăşi natura întregului procedeu adoptat în decursul muncii mele, însă nu trebuie uitat că am primit de la cântecele populare, de care m-am apropiat, o hrană compensatoare pentru melodia mea.

[1] Sublinierea noastră.

Spontaneitatea şi specificul melosului naţional m-au influenţat în acea baladă, dar şi mai accentuat în cântecul torcătoarelor şi în cel al marinarilor... Pentru mine – adaugă compozitorul – nu mai era importantă melodia de operă, ci *exprimarea corespunzătoare materialului meu dramatic ce trebuia reprezentat* (s.n.). În *Olandezul zburător* am folosit elemente de ritmică populară, dar numai acolo unde materialul meu era compatibil. Peste tot unde trebuia să exprim trăirile dramatice ale personajelor şi tensiunea lor emoţională, am renunţat complet la melodia populară ritmică, recurgând la noi modalităţi de exprimare, fără să mă tem de nereuşită. Având de a face cu un conţinut foarte sensibil, a trebuit să-l redau în aşa fel încât *nu exprimarea melodică în sine, ci expresia sentimentelor să determine participarea ascultătorului. Devenise necesar ca melodia să nască din vorbire* (s.n.)... şi prin acest *Olandez zburător* să găsesc *o orientare nouă în domeniul melodic"* – este concluzia la care ajunge însuşi compozitorul, ceea ce însemna, de fapt, pasul său nou din evoluţia către drama muzicală. Un pas în care mai pot fi surprinse şi alte desprinderi de modelele tradiţiei, cum ar fi faptul că în primul act nu apare prezenţa vreunui rol feminin – ceea ce contravenea pretenţiilor interpretelor ilustre ce ajunseseră să dicteze concepţia creatorilor de operă –, sau încredinţarea rolului principal masculin unui bariton (şi nu unui tenor, aşa cum se împământenise în creaţia italiană şi în cea franceză a timpului), ceea ce depăşea îndrăznelile acestui noncomformist compozitor german. Pentru a nu mai aminti de lipsa grandorii scenice. Nici o urmă de lux, de fast spectaculos, de-a lungul celor trei acte petrecute fie în natura marină, fie în simplitatea unei camere în care trăia şi visa fiica unui marinar. Asemenea „tendinţe de originalitate", după cum erau înţelese de public, fie el şi cel din Dresda germană, nu răspundeau decât genialei viziuni artistice pe care acest creator, care – pe lângă libretist şi compozitor – era şi regizorul sau decoratorul operelor interpretate de el aşa cum reiese din indicaţiile puse de el în paginile partiturilor sale.

Aşadar, Wagner se întoarce în Saxonia natală fără bani, fără renume, dar cuceritor al identităţii sale artistice. Rudele de la Leipzig l-au primit cu mare căldură, iar legătura cu terenul muzical german începe promiţător la Dresda, oraşul copilăriei sale, unde se pornesc pregătirile pentru montarea operei *Rienzi*. Iată-l din nou în climatul care l-a făcut fericit de mic copil, cel al scenei, al culiselor şi al lucrului cu interpreţii, din rândul cărora făcea parte din nou Wilhelmine Schröder-Devrient, cea care – cu ani în urmă – declanşase hotărârea sa de a crea doar pentru scenă (locul în care vocaţiile sale pentru poezie, muzică, regie şi „punere în scenă" se puteau întâlni). Premiera operei *Rienzi* de la 20 octombrie 1842 a fost un mare succes de sală şi presă, printre marii muzicieni ai vremii care au asistat la spectacol şi i-au întrezărit geniul aflându-se şi Hans von Bülow, primul soţ al Cosimei Liszt (fiica ilustrului muzician) care va deveni cea de a doua soţie a sa.

Nu vor trece decât zece săptămâni pentru ca la 2 ianuarie 1843 să aibă loc şi premiera *Olandezului zburător*, dar tematica întunecată a operei care solicita prea mult imaginaţia ascultătorului, şi concepţia muzicii (fără claritate melodică,

Scanned with OKEN Scanner

fără arii de bravură, fără ansambluri şi grandoare corală care să impresioneze) a creat adevărată derută în rândul publicului şi al cronicarilor. Doar patru reprezentaţii au reuşit să atragă melomanii Dresdei, cu totul dezamăgiţi de deosebirea ce exista între cele două ultime creaţii ale tânărului Wagner. Dar acest „tânăr Wagner" îşi întărise personalitatea artistică şi încrederea în sine. Admiraţia lui Bülow şi a sopranei Wilhelmine Schröder-Devrient, ca şi remuneraţia primită de la teatrul din Dresda şi numirea sa în postul de Kapelmaeistru al Curţii (la începutul anului 1843) au contribuit în mare parte la liniştea sa interioară, atât de descumpănită în perioada pariziană. Vechiul strigăt pe care îl notase în jurnalul său: „În întunecime şi mizerie. Per aspera ad astra. Amin", părea a-şi fi început manifestarea de împlinire.

Tannhäuser[1]

În această beatitudine a succesului din Dresda şi a unei siguranţe materiale necunoscută până atunci, Wagner se instalează într-un apartament confortabil plasat cu vederea spre vestitul muzeu Zwinger şi începe să fie dominat de ideea creaţiei unei noi opere. Experienţa recentă pe care a avut-o în legătură cu reacţia publicului faţă de operele sale – entuziast faţă de *Rienzi* şi dezamăgit faţă de *Olandezul zburător* – i-a îngreunat alegerea unui nou subiect. Ceea ce era definitiv precizat în gândirea sa estetică era faptul că tematica unei opere nu trebuie să mai fie facilă sau convenţională, ca simplu pretext pentru un compozitor de a crea pe ea muzică, ci gravă şi purtătoare de aspiraţii înălţătoare. Fără a fi fost tentat de a face concesii acestui public, dar doritor de a se mai putea bucura de succesul pe care-l avusese cu *Rienzi*, Wagner ajunge la concluzia că viitoarea sa operă trebuie să urmeze o cale de mijloc. În acest scop el nu părăseşte filonul istoric, dar îl tratează din perspectiva celui ce-l cunoaşte prin intermediul legendelor create şi transmise de-a lungul veacurilor învăluite de fantezia anonim-creatoare. Asemenea îmbinare între universul real şi cel supranatural i-a oferit cunoaşterea a două legende, a căror povestire a circulat în poezia populară germană în epoci istorice diferite: prima – cea inspirată de întrecerile cântăreţilor din Wartburg, datând din secolul al XVIII-lea; a doua – despre cavalerul Tannhäuser, a cărei cristalizare în mit îşi avea începuturile în secolul al XVI-lea.

Cine era Tannhäuser, acest erou legendar cunoscut şi îndrăgit de Wagner din lecturile sale captivante din timpul copilăriei sau adolescenţei? Un nobil poet german medieval, cântăreţ al iubirii (*Minnesänger*) a cărui viaţă (semnalată a fost între anii 1205–1270) a însemnat o veşnică pribegie de la un castel la altul,

[1] Titlul complet al operei este *Tannhäuser şi întrecerea cântăreţilor la Wartburg*.

pentru a-şi purta cântecele ce idealizau femeia (vezi vol. I, cap. III – *Cântecul în Evul Mediu*, pag. 65–70). Dar cântăreţul medieval va pleca şi el într-una din Cruciadele timpului şi după revenirea sa cercetătorii nu vor mai afla consemnări despre sfârşitul vieţii lui.

Peste trei secole – când adepţii lui Martin Luther vor manifesta dezaprobarea lor în faţa abuzurilor papalităţii din Roma – numele îi va reapare pe calea unei alte legende. Desfăşurarea vieţii lui de pribegie va fi reînviată, cea mai arzătoare dintre aventurile lui fiind cea a popasului pe care l-a făcut în inima unui munte din împărăţia zeiţei Venus, cea care i-a oferit dragostea şi bogăţia ei. Nu va trece mult şi remuşcările îi vor conduce paşii la Roma, pentru a primi de la Papă izbăvirea acestui păcat, izbăvire pe care nu o va putea primi decât atunci când lemnul din care era făcut toiagul papal va înmuguri, aşa după cum l-a ameninţat răspunsul celui ce era menit să fie urmaşul lui Isus la cârma credincioşilor. Tannhäuser se va întoarce dezamăgit la Venus, dar nu vor trece decât trei zile şi lemnul toiagului papal va înflori. Înspăimântat de minunea cerească, Papa îşi va trimite solii în căutarea celui ce-i ceruse mântuirea, dar urmele lui nu vor mai putea fi găsite, aşa cum se pierduse, cu trei secole în urmă, şi cele ale cavalerului Tannhäuser.

Conţinutul acestei vechi legende pe care Wagner a regăsit-o în culegerea intitulată *Des Knabes Wunderhorn* („Cornul minunat al băiatului") întocmită de curând de Armin şi Brentano, va domina desfăşurarea scenică din primul şi ultimul act al noii sale opere (actul I şi III), în timp ce tradiţionala întrecere ce avea loc între cântăreţii de la Wartburg se va desfăşura cu fastul cuvenit în actul ei central (actul II). Realitatea istorică se va afirma, aşadar, ca sursă inspiratoare a unei manifestări specifice unei anumite epoci (cea medievală) şi al unui anumit ţinut (cel germanic) pe care a înflorit arta Minnesängerilor şi pe care s-a împământenit tradiţia întrecerilor dintre ei (de data asta la castelul din Wartburg al landgrafului Hermann de Thuringia, având printre candidaţi pe Walter von der Vogelweide şi Wolfram von Eschenbach[1], nume de poeţi muzicieni înscrise la loc de frunte în consemnările aflate în numeroase documente de arhivă ale trecutului istoric medieval[2]). Nu a fost trecută cu vederea nici prezenţa unor manifestări sociale specifice secolului al XVI-lea (pelerinajul credincioşilor la Roma, intoleranţa celor ce reprezentau puterea papală – ilustrată pe atunci de Papa Urban al VII-lea).

Ca şi în opera *Olandezul zburător*, Wagner învăluie evenimentele scenice reale cu cele supranaturale, făurite de fantezia creatorilor anonimi (aşa cum acestea apar în legenda secolului al XVI-lea despre trecerea cavalerului Tannhäuser prin lumea zeiţei Venus, populată de nimfe, bacante, sirene, fauni sau despre

[1] Autor al poemului *Parzifal*

[2] Personajul principal feminin (Elisabeth, nepoata landgrafului Hermann de Thuringia) fiind o creaţie a fanteziei compozitorului, numele ales fiind de pus în legătură cu cel al Sfintei Elisabeta, deosebit de prezentă în credinţa populară germană.

Scanned with OKEN Scanner

înmugurirea toiagului papal). Marele merit al poetului-libretist a fost acela de a fi împletit evenimentele celor două legende într-o acţiune logică şi coerentă, din desfăşurarea căreia nu lipsea analogia dintre tarele epocilor trecute cu cele ale contemporaneităţii romantice şi nici intensitatea unor frământări autobiografice. Pe schiţa unui libret sintetizator al povestirilor legendare – al cărui titlu iniţial a fost *Venusberg*, el a creat mai întâi (între anii 1841– 43), frumoasele versuri ce urmăreau înlănţuită desfăşurare scenică, respectând plasarea ei în timp (secolul al XIII-lea) şi loc (ţinutul Thuringiei[1]). Structura pe trei acte, cu împărţirea acestora pe mari scene dramatice (tablouri) ce se succed fără întrerupere este forma care începe să răspundă noii sale concepţii arhitecturale. Desfăşurarea primului act (pe două tablouri) prezintă pe Tanhäuser în împărăţia celei mai ispititoare dintre zeiţele mitologiei antice – zeiţa Venus[2] – situată de fantezia populară în inima unui munte din apropierea castelului landgrafului din Wartburg (Venusberg). Este prezentul acestui cântăreţ al iubirii, neînţeles de contemporanii pământeni şi refugiat în lumea de voluptăţi a zeiţei dragostei şi frumuseţii. Dar după şapte ani de trai petrecuţi şi irosiţi în grota ei, dorul de plaiurile natale îl hotărăşte să-şi părăsească iubita, ceea ce declanşează neliniştea şi refuzul ei de a-l elibera. Pledoaria lui lirică va învinge doar la invocarea Fecioarei Maria, ca ultimă nădejde de a putea fi salvat, nume sfânt ce face să dispară universul păgân al zeiţei, plasând cântăreţul pe luminoasa vale din preajma Wartburgului (tabloul al doilea). Cântul unui pastor şi apoi paşii pelerinilor ce se îndreaptă către Roma spre a primi mântuirea păcatelor lor contrastează puternic cu ceea ce trăise el în împărăţia păgână şi îi dau gândul de a li se alătura. În această stare de puritate sufletească e surprins şi recunoscut de un grup de cavaleri ce alcătuiau suita landgrafului Hermann al Thuringiei, plecaţi la vânătoare. Zadarnică este încercarea lor de a-l convinge a reveni printre ei. Dar, ca şi în primul tablou – când invocarea Fecioarei Maria îi decisese soarta – şi de data aceasta rostirea unui singur nume intervine salvator. Este cel al Elisabetei, nepoata landgrafului thuringian, nefericită şi retrasă din rolul de a înmâna trofeul de izbândă învingătorilor din tradiţionalele întreceri ale Minnesängerilor, de când plecase în necunoscut cel pe care ea îl iubea în taină. Chemarea dragostei ei este convingătoare, Tannhäuser hotărând să-şi întovărăşească vechii prieteni, ca invitat la concursul ce se pregătea la palat.

După o scurtă introducere orchestrală, în care răsună ameninţător motivul blestemului zeiţei Venus, actul al doilea este deschis de impresionanta prezenţă a Elisabetei, care salută fericirea ce o readuce în sala festivă a castelului, la vestea revenirii cântăreţului pribeag. Îngenuncherea lui în faţa ei declanşează un val de mărturisiri, scena lirică a regăsiii lor fiind urmată de strălucitoarea festivitate de deschidere a concursului a cărei muzică se cântă şi de sine stătător în

[1] Textul poetic a fost tradus în limba română de Şt. I. Iosif, cu deosebite merite.
[2] Denumirea aparţine miturilor romane, fiind corespunzătoare celei de Afrodita din mitologia greacă.

Scanned with OKEN Scanner

sălile de concert. Se anunţă tema competiţiei: esenţa dragostei, şi după un şir de cântăreţi care slăvesc doar puritatea simţământului de iubire, Tannhäuser îndrăzneşte să cânte şi farmecele lui pe care toţi le trăiesc dar nu le recunosc. Sinceritatea cântăreţului, şapte ani absent de la tradiţionalele întreceri, stârneşte înverşunarea pe care Wolfram von Eschenbach încearcă să o potolească printr-un nou imn închinat iubirii pure. Replica lui Tannhäuser nu întârzie însă să se manifeste, el revenind în competiţie cu un nou cântec ce slăveşte realitatea voluptăţii terestre trăite de el în împărăţia zeiţei Venus, declaraţie pasionată ce dezleagă misterul absenţei lui îndelungate şi declanşează avalanşa agresivă a calalerilor din sală pentru a pedepsi cu armele lor desfrânarea mărturisită. Cea care îl salvează nu este alta decât Elisabeta, care îl apără cu trupul ei, asigurând nobilimea că va răspunde cu propria ei viaţă dacă cel ce a păcătuit nu va dovedi căinţă şi nu se va alătura pelerinilor ce merg la Roma pentru a primi iertarea cerească. Tannhäuser este pus în faţa unei jerfte nemaiîntâlnite până atunci de el şi e cuprins de un simţământ de credinţă ce nu-şi va găsi liniştea decât prin înrolarea sa în rândul pelerinilor ce se îndreaptă periodic spre mântuirea de la Roma.

În ultimul act al operei, valea pe care Tannhäuser îşi oprise paşii nu de mult (când revenise eliberat de viaţa voluptăţilor trăite în legendarul Venusberg) va fi martora a câtorva evenimente ce refectă intensitatea unor simţăminte pe cât de diferite, pe atât de profund omeneşti. Pe primul plan sunt cele ale Elisabetei, personaj creat de Wagner pentru a face fuziunea dintre cele două legende inspiratoare, simbolizând sentimentul iubirii şi al devotamentului ce merge până la jertfirea de sine. Este – asemenea Sentei din *Olandezul zburător* – cea care nu încetează să fie alături de cel pe care îl iubeşte şi să implore cerul pentru mântuirea lui. Dar din cortegiul pelerinilor ce se întorc de la Roma acesta lipseşte. La capătul rezistenţei, ea se roagă Fecioarei Maria pentru a primi ofranda vieţii ei, pentru ca rugile ce le face să poată ajunge mai aproape de cer, apoi părăseşte senin această lume care judecă cu asprime doar greşelile altora, nemaiputând revedea pe cel neiertat. Tannhäuser – singur pelerin alungat de Papă – revine într-un târziu, clătinându-se de oboseală şi descumpănire. El, personajul ce întruchipează fermitatea îndrăznelii romantice (mai întâi prin răzvrătirea pe care o manifestă faţă de făţărnicia moralizatoare de la Curtea landgrafului, apoi prin eliberarea sa din mrejele împărăţiei erotice a zeiţei Venus şi în sfârşit, ajuns din nou în faţa ambianţei de la castel, continuând să-şi manifeste virtutea sincerităţii), el, aşadar, din nou învingător prin căinţă şi prin speranţa în iertarea divină, ajunge să fie învins de o totală prăbuşire morală, aşa cum se prezintă la întoarcerea sa din cetatea papală. Cântecul lui despre chinurile drumului lung, despre remuşcările cumplite ce nu au găsit înţelegere şi iertare la capătul pelerinajului la Roma (*Romserzählung*[1]) şi despre nefericirea pe care o trăieşte la întoarcere, nu găseşte echilibrul sufletesc decât în momentul în care paşii lui tărăgănaţi întâlnesc procesiunea funebră a celei ce-şi jertfise viaţa pen-

[1] În traducere liberă: *Povestirea despre pelerinajul la Roma.*

Scanned with OKEN Scanner

tru mântuirea lui. Neiertat de Papă, dar iertat de legile cereşti, Tannhäuser părăseşte şi el această viaţă. Este momentul în care un alt convoi de pelerini revine de la Roma, purtând cu ei toiagul înflorit, vestitor al iubirii cereşti. Se conturează, astfel, sfârşitul eroului ce a inspirat subiectul vechii legende, împuternicit de Wagner a ilustra tragismul existenţei omeneşti în epoca sa, din care nu lipsesc ecouri cu nuanţe subiective. Un tragism final menit să înfiereze făţărnicia şi lipsa de înţelegere a celor ce conduc destinele celor mulţi, mergând până la cruzime necreştinească, dar totodată să proclame – prin trecerea eroilor în lumea iubirii şi a armoniei – victoria supremă a virtuţilor omeneşti.

În afara acestor două personaje cu rol principal în purtarea mesajului legendar şi wagnerian din actul final reapare trecător şi contrastant zeiţa Venus – simbol al senzualităţii – cu noi încercări de a ademeni prin farmecele ei pe cel descumpănit de blestemul Papei. Tot secundară, dar genial plasată de Wagner în centrul acestul ultim act al operei, este prezenţa lui Wolfram von Eschenbach. Martor al unei jerfe supreme (sacrificiul Elisabetei), vestitul Minnesänger îşi înalţă cântecul către luceafărul serii, rugându-l să lumineze calea celei ce şi-a dăruit viaţa în numele iubirii. El este şi cel ce întâmpină reîntoarcerea pelerinului neiertat, simbolizând frăţia şi înţelegerea prăbuşirii lui sufleteşti, calitate pusă în contrast cu netoleranţa Papei, cel ales a fi reprezentantul lui Isus pentru creştinătatea catolică. În acest sens, al profunzimii tematice – ca şi al frumuseţii textului – au fost voci care au considerat că în această scenă „a luceafărului" poetul a întrecut muzicianul.

Pe plan componistic, inovatorul creator al *Olandezului zburător* continuă să-şi muleze invenţia muzicală în sensul ideilor din sensul său poetic, substanţa şi dinamica lor dezvăluindu-se cu claritate din prima pagină a partiturii – celebra uvertură – a cărei muzică se va sprijini pe procesul de simfonizare a unora din temele şi leitmotivele ce se vor ivi în ţesătura dramaturgiei vocal-simfonice din desfăşurarea acţiunii scenice. Tema pelerinilor (Andante maestruoso), împletită cu leitmotivul pocăinţei, realizează de la început o idee muzicală gravă cu rol de cadru al muzicii din secţiunea mediană a formei tripartite în care răsună o muzică pregnant programatică (Allegro), evocatoare a universului de vinovăţie din împărăţia zeiţei Venus (secţiune dominantă de leitmotivul voluptăţii dragostei). Ilustrarea celor două aspecte particulare ale dualităţii tematice conduce compozitorul la realizarea uneia dintre cele mai strălucitoare pagini dăruite de creatorii romantici repertoriului simfonic. Arta caracterizării muzicale a unor simţăminte şi a unor situaţii, a sintetizării şi plasticizării lor din această pagină orchestrală ce preludiază acţiunea vocal simfonică a operei este pe cât de spectaculoasă, pe atât de pretenţioasă în sensul unei preocupări intense a sensibilităţii şi a virtuozităţii interpretative.

Cu rădăcini menţinute în gândirea simfonismului clasic (prin contrastul puternic ce există între cele două sfere de idei, prin echilibrul arhitectural tripartit), Wagner apare încă înlănţuit de unele efecte scenice ale trecutului, ca şi de voga „operei mari" franceze din contemporaneitatea sa (fie că acestea intervin

Scanned with OKEN Scanner

pentru a ilustra grupuri de credincioşi pelerini sau de cavaleri medievali ce merg la vânătoare, fie că optează pentru un fast decorativ, ca cel din grota zeiţei Venus sau din sala festivă a castelului din Wartburg). Dar libretistul, poet şi compozitorul operei *Tannhäuser* are meritul de a fi dus mai departe eforturile sale (conturate cu claritate în *Olandezul zburător*) de a găsi mijloace de exprimare muzicale care să poată reprezenta opţiunea sa categorică pentru veridicitatea şi unitatea dramaturgiei scenice, ca şi pentru realizarea unor căi de evocare a gândului poetic. El păstrează unele aspecte caracteristice structurii operei tradiţionale, mărturie în acest sens rămânând pagini vocale de nepreţuită valoare (ca aria Elisabetei din actul al doilea, sau cântecul pe care Wolfram îl înalţă luceafărului în actul al treilea); păstrează şi intercalarea unor mici ansambluri camerale (duet, terţet) ca şi a unor impresionante momente corale (corul pelerinilor) sau orchestrale (marşul pe care se desfăşoară intrarea invitaţilor în sala de concurs de la castelul din Wartburg). Dar toate acestea fac parte integrantă din adevărul scenic, neavând nimic comun cu intenţia de cultivare a virtuozităţii interpretative sau a efetelor scenice. Sursa legendară a oferit – şi va oferi de fiecare dată compozitorului – posibilitatea de a dezvălui adevăruri eterne ale vieţii omeneşti, cavalerul Tannhäuser fiind atât un prototip al luptelor interioare dintre chemările pasiunilor pământeşti şi cele ale cuceririi unei purificări spirituale, cât şi un model de atitudine fermă îndreptată împotriva făţărniciei nefaste (micime pe care artistul o combătuse cu romantică îndrăzneală şi în opera *Dragostea interzisă*). Şi dacă în această creaţie a tinereţii sale Wagner se menţine în concepţia convenţionalului *happy-end* de data aceasta tema reluată de el devine declanşatoare de deznodământ tragic, oglindind o gândire filozofică ce aparţine unei alte etape din evoluţia sa. Cu aspiraţia de a-şi pune muzica în slujba adevărului scenic şi de a-şi angaja arta în rândul ideilor purificatoare ale contemporaneităţii romantice, compozitorul de geniu se afirmă după ce poetul îşi spusese cu har cuvântul în libretul scris de-a lungul anilor 1841–1843 (muzica fiind ulterior compusă între anii 1843–1845). Este perioada în care creatorul îşi solicită toate resursele fanteziei pentru a înlătura deosebirile existente între recitativ şi arie sau între rolul acompaniator al ansamblului orchestral şi participarea lui organică la fluenţa muzicală a realizării artistice. Se profilează, astfel, zorii unui stil vocal ce urmăreşte sensurile cuprinse în fluxul poetic, şuvoi sonor ce solicită în egală măsură aportul simfonic, ideile trecând firesc de la un compartiment interpretativ la altul. În intenţia sa obsedantă de a dărui căi de înţelegere a substanţei ideilor depănate în dramaturgia scenică, Wagner conferă o deosebită forţă simbolică unora dintre motivele componente ale desfăşurării sonore, ceea ce conduce la un limbaj muzical ce are în ţesătura lui rememorări motivice (sau tematice) cu reliefuri sonore evocatoare ale unui anumit moment al acţiunii (cum este cel al pelerinajului credincioşilor la Roma sau cel al blestemului Papei) şi mai ales al unui simţământ trăit de personajele operei (acela al voluptăţii dragostei, al implorării, al căinţei, al mântuirii). „Motivul" – cea mai mică unitate semnificativă a unui idei muzicale – ajunge, la funcţia de ghid pro-

Scanned with OKEN Scanner

gramatic, ceea ce va determina pe Hans von Wollzogen[1] să-l numească nu peste multă vreme *Leimotiv* (motiv conducător), denumire ce va intra în limbajul muzicologic universal (vezi subsol, p. 309).

Pe aceste câteva date despre noul tematic şi stilistic wagnerian se poate remarca faptul că opera *Tannhäuser* – poate cea mai populară dintre creaţiile compozitorului – rămâne o realizare de o inestimabilă valoare, premiera ei pe scena operei din Dresda (Hofoper – la 19 octombrie 1845) marcând pe drept cuvânt începuturile dramei muzicale moderne. Bineînţeles că ruptura cu limbajul tradiţiei nu a putut fi nici categorică, nici definitivă, Wagner însuşi fiind nevoit să revină asupra structurii ei atunci când a hotărât să-şi lanseze noua operă la Paris în primăvara anului 1861. În primul rând el a încercat să creeze o continuitate organică pentru muzica uverturii şi acţiunea primului tablou din actul întâi, renunţând la cea de a treia secţiune a discursului simfonic (în care era reluată tema din corul pelerinilor) şi trecând direct la scena din împărăţia zeiţei iubirii, populată cu bacante şi nimfe, cu fauni şi sirene ispititoare, unde se refugiase cântăreţul nemulţumit de rigiditatea de la curtea landgrafului din Wartburg. Şi dacă această intervenţie în partitura uverturi poate fi considerată ca un argument în favoarea unei cât mai organice unităţii a dramaturgiei muzicale, următoarele modificări făcute de Wagner (amplificarea primului tablou printr-un balet grandios – solicitat de conducătorii operei din Paris pentru a răspunde dorinţei publicului; şi omiterea cântecului lui Walter von der Vogelweide la concursul din Wartburg) au însemnat concesii *sine qua non* pentru reprezentarea creaţiei sale în metropola franceză. În afară de aceste modificări ce priveau structura creaţiei, Wagner – compozitorul care în anul 1861 compusese *Tristan şi Isolda* – nu s-a putut abţine de la unele modificări stilistice ceea ce reflectau de fapt evidentele sale cuceriri din cursul celor şaisprezece ani ce despărţeau prima de a doua versiune muzicală a operei *Tannhäuser*. Cu toate aceste efroturi, s-a întâmplat ca Parisul să-l decepţioneze pentru a doua oară, răceala cu care reprezentarea creaţiei sale a fost primită de publicul lui, nereceptiv la gravitatea subiectului şi la valoarea tratării lui muzicale, determinându-l să o retragă din programarea contractată doar după câteva reprezentaţii.

Desigur că nu se poate trece cu vederea însemnătatea pe care au avut-o anii trăiţi de Wagner la Dresda în epoca maturităţii sale creatoare (1842–1849). Ciclul de şapte ani care au purtat o semnificaţie demonică pentru cei doi eroi din primele sale opere reprezentative[2] pare a fi fost benefic vieţii şi experienţei muzicianului de geniu. Dirijorul, care a executat în cadrul concertelor sale periodice lucrări de inestimabilă valoare în literatura simfonică (în fruntea cărora a

[1] Critic german (1848-1938) care a trăit din anul 1877 la Bayreuth, unde a condus revista „Beyreuther Blätte", semnând numeroase articole despre creaţia lui Wagner şi variatele ei interpretări din timpul anualelor „Festivalului Wagner".

[2] *Olandezul zburător* – blestemat să nu poată părăsi apele mării timp de şapte ani, decât pentru scurte popasuri pentru a putea găsi o femeie care să-l iubească până la sacrificiu; *Tannhäuser*, care a petrecut aceeaşi durată fatidică în împărăţia zeiţei Venus.

Scanned with OKEN Scanner

fost *Simfonia a IX-a* de Beethoven, pentru care a scris şi un amplu studiu) şi care a impus creaţii de Gluck şi de Mozart pe scena de la *Hofoper*, a contribuit – cu unanimă recunoaştere – la formarea gustului publicului local. În ceea ce priveşte opera naţională germană, Wagner – numit între timp şi director la *Liedertafel*[1] – a avut meritul de a fi propagat pagini celebre din creaţia lui Weber nu numai prin activitatea sa dirijorală, dar şi prin condeiul său. Deosebit de semnificative în acest sens rămânând cuvintele pe care el le-a scris cu prilejul montării operei *Euryanthe* la Dresda, ca şi cele pe care le-a rostit în anul 1844 (când au fost transportate rămăşiţele pământeşti ale compozitorului german de la Londra la Dresda – vezi pag. 271–272 şi 276–277 din capitolul anterior *K.M. von Weber*). Pentru ultimul prilej comemorativ Wagner a compus şi două lucrări omagiale: *Cantata funebră* (pe teme din *Euryanthe*) şi *Cântec la mormântul lui Weber* (pe versuri proprii).

Dacă Wagner a contribuit în mare măsură la transformarea ambianţei muzicale din Dresda, reuşind să dea faimă orchestrei pe care o conducea şi să impună modele în ceea priveşte valoarea şi importanţa repertoriului simfonic, ca şi al celui de operă, în ceea ce priveşte ritmul creaţiei sale, acesta părea să fi încetinit. S-ar putea crede că dirijorul găsise calea de a putea experimenta singurele cuceriri cu care se întorsese de la Paris. (cea oferită de interpretarea *Simfoniei a IX-a* de Beethoven de către Habeneck şi cea aflată în concepţia orchestrală a lui Berlioz). „La fiecare repetiţie orchestra mă răsplătea cu aclamaţii după fiecare din pasagiile reuşite", va scrie Wagner în autobiografia sa despre recunoaşterea imediată a realizărilor sale interpretative de la Dresda. Desigur că reputaţia de talentat dirijor i-a favorizat popularitatea (după acea epocă pariziană în care numele său se făcuse cunoscut mai mult prin articolele publicate în ziarele metropolei franceze), dar s-a dovedit că această latură a activităţii interpretative nu a umbrit nici un moment chemarea supremă a vocaţiei sale componistice. Şi totuşi faţă de timpul scurt în care compozitorul reuşise să termine partitura *Olandezul zburător* (doar în şapte luni) realizarea îndelungată a celor două opere compuse la Dresda (*Tannhäuser* şi *Lohengrin*) a creat oarecare derută în rândul comentatorilor. Dar mărturiile lăsate de compozitor în autobiografia sa precum şi multitudinea de însemnări şi schiţe făcute în decursul celor şapte ani trăiţi la Dresda (cum au fost schiţele privind unele planuri pentru operele *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*, *Inelul Nibelungilor*, *Parsifal* sau alte creaţii pe care nu a mai ajuns să le realizeze) atestă permanenta sa legătură cu pasiunea creatoare. Pentru că în afară de solicitările ce decurgeau în posturile încredinţate lui de autorităţile oraşului sau de deplasările pe care le făcea în alte centre muzicale germane ori de câte ori i se monta una din operele sale anterior create (*Rienzi*, *Olandezul zburător*), Wagner începuse să fie extrem de exigent cu fiecare dintre ramurile ce contribuiau la realizarea unui nou spectacol. Pentru *Tannhäuser* – pentru a da doar primul dintre exem-

[1] Nume dat formaţiilor corale bărbăteşti.

Scanned with OKEN Scanner

ple – eforturile sale creatoare au fost mult întârziate de cercetările făcute de el asupra stilului poetic medieval, ca şi de încordarea de a crea o versificaţie care să-i reprezinte nu numai harul poetic, dar mai ales articulaţia ei cu un principiu ce devenise necruţător în ceea ce priveşte concepţia sa estetică – cea a unei desfăşurări asemănătoare fluxului curgător al vieţii. Doar după terminarea unui asemenea riguros proces dramaturgic se angaja şi muzicianul în munca sa creatoare, la fel de exigentă în cea ce priveşte aspiraţia către o desfăşurare continuă a exprimării sonore.

Lohengrin

Pasul următor făcut de Wagner în lumea compoziţiei a fost opera *Lohengrin*, a cărei realizare reflectă, cu o nedezminţită consecvenţă, evoluţia detaşării artistului de glorioasa tradiţie a acestui gen dramatic-muzical atât de mult iubit de publicul meloman.

După tematica „dragostei şi morţii eliberatoare" întruchipată de forţa sentimentului Sentei (în *Olandezul zburător*) şi al Elisabetei (în *Tannhäuser*), Wagner părăseşte aureola modelelor feminine ideale, creând un nou top de personaj – prinţesa Elsa de Brabant, una dintre cele mai izbutite eroine din întreg şirul operelor sale, prin frumuseţea, naivitatea, omenescul şi inevitabilele limite ale comportamentului ei. Compozitorul continuă să se inspire din miturile ce aveau mare circulaţie în epoca medievală, fond bogat în simboluri ce ilustrau atât lumea în care el era sortit să trăiască, cât şi cea a lăuntricului său. Din rândul lor alege de data aceasta o legendă mult răspândită de arta trubadurilor din secolele X şi XI, ajungând a fi transmisă şi de cântul Minnesänger-ilor din secolul al XII-lea şi chiar să cucerească forme literar-versificate remarcabile, aşa cum apărea în poemul *Parzifal* al lui Wolfram von Eschenbach. Poetul german (făcut cunoscut de Wagner şi prin integrarea lui în rândul personajelor din opera *Tannhäuser*), reluase vechea povestire despre cavalerii Sfântului Graal, păzitori ai cupei în care fuseseră strânse cu veneraţie picături de sânge scurse din trupul lui Isus la coborârea sa de pe cruce. Parsifal (nume modernizat în versiunea operei lui Wagner) era primul dintre credincioşii ce purtaseră potirul sfânt în cetatea de pe muntele Montsalvat – toţi cavalerii acestui ordin creştin fiind înzestraţi cu puteri cereşti menite să aducă salvare celor prigoniţi. Wagner desprinde din poemul lui Eschenbach făptura pură a celui ce era fiul lui Parsifal (Lohengrin) şi plasează răspunsul pe care acest tânăr cavaler al Graalului îl dă unei fierbinţi rugăciuni pământeşti. Era o rugă (venită dintr-o ambianţă de cumpănă istorică intervenită în ţinuturile nordic-germanice, peste care domnea regele Enric I Păsăraru (876–936). Acţiunea scenică (din nou un impresionant poem creat de Wagner) începe în momentul în care regele – colindând cu suita

Scanned with OKEN Scanner

sa prin preajma ţinutului Antwerpen (Anvers-ul de astăzi) pentru a aduna luptători împotriva invadatorilor ce-i ameninţau regatul – este pus în faţa discordiei ce survine în provincia Brabant. Şi astfel, coloritul festiv (în sunete de fanfară) ce întâmpinase prezenţa regală ajunge să facă loc unei drame locale. În derularea unui recitativ agresiv, contele Frederic de Telramund transmite regelui motivul declanşării ei, acuzând-o pe fiica decedatului duce de Brabant (prinţesa Elsa) de uciderea fratelui ei, ceea ce lăsase principatul fără prinţ conducător. Oare nu ar fi drept ca el – alături de soţia sa Ortrude (fiica regelui Rodbod) – să ocupe tronul Brabantului, ca unul ce era cea mai apropiată rudă a ducelui decedat? La această revendicare, regele Enric – asemenea biblicului rege Solomon – înţelege să-i dea răspunsul doar după ce va putea asculta şi declaraţia învinuitei.

În această ambianţă de decor feudal în care se conturează intriga dramei, vor apare pe rând cei doi eroi ai legendei. Mai întâi Elsa, mult prea nefericită de pierderea tatălui şi apoi a fratelui ei, pentru a se putea apăra. Cu tristeţea şi liniştea pe care o transmite nevinovăţia, ea povesteşte că i-a apărut în vis (din nou intervenţia stării de vis care a stat la baza studiului publicat de cercetătorul Martin Gregor-Dellin – vezi p. 307) un cavaler necunoscut, îmbrăcat în zale, care i-a promis că va veni să o apere de acuzaţia ce i se aduce. Acum ea îl aşteaptă pentru a-şi putea dovedi nevinovăţia. Tonuri delicate (două oboaie şi corn englez) cărora se adaugă şi alte instrumente din partida lemnelor (flaute, clarinete, fagoturi – cu sprijin pe efecte de tremolo la corzi) îi însoţesc povestirea. Visul Elsei – o arie organic integrată în derularea acţiunii, pe parcursul căreia se insinuează şi leitmotivul lui Lohengrin – impresionează mulţimea adunată şi aprobă hotărârea regelui de a se apela la judecata cerească, după obiceiul locului, ceea ce însemna o luptă cavalerească între acuzator şi un apărător al acuzatei. În zadar răsună chemarea crainicilor pe cuvintele „cine vrea să lupte în numele Domnului?“ (dat fiind că nimeni nu îndrăznea să se împotrivească faimei de luptător a temutului Telramund). La liniştea care se lasă după repetate chemări, răsună rugăciunea pe care Elsa o înalţă cerului (întovărăşită la unison de un corn englez, pe tremolo la corzi). Răspunsul ceresc nu întârzie să se audă în muzica orchestrei (leitmotivul lui Lohengrin) peste freamătul vocilor din mulţime pe murmurul cuvântului „ein Wunder“ (o minune!) înfiripat la apariţia unei lebede albe care trage o luntre ce poartă silueta unui cavaler în armură strălucitoare, pe care nimeni nu l-a mai văzut până atunci. Este Lohengrin, sol al Graalului[1], care – după ce îşi ia cu duioşie rămas bun de la lebădă – salută regele şi îl anunţă că este cel ce va apăra prinţesa acuzată. Urmează duetul cu Elsa,

[1] Sfântul Graal este numele dat vasului pe care l-a folosit Isus la ultima cină cu apostolii săi, vas în care Iosif din Arimathia a adunat picăturile de sânge ce au curs din trupul sfânt la coborârea de pe cruce. Legenda spune că această cupă, ca şi lancea care a străpuns trupul lui Isus au fost aduse de un înger pe muntele Monsalvat şi date în păstrare unui ordin de cavaleri – cavalerii Sfântului Graal – dăruiţi cu puteri supranaturale pentru a-i ajuta pe cei nedreptăţiţi. Mitul a fost preluat de numeroşi barzi medievali, apărând cu timpul şi în poeme literare, din rândul cărora cel al poetului german Wolfram von Eschenbach a avut cea mai largă circulaţie.

Scanned with OKEN Scanner

moment în care el pune întrebarea ce va declanşa ulterior desfăşurarea dramei (dacă – după ce-i va dovedi nevinovăţia – şi ea va dori să-i devină soţie, îi va acorda încrederea de a nu-l întreba vreodată de unde vine şi ce nume poartă?) pe cuvintele „nie sollst du mich befragen“[1] şi pe intervenţia unui nou leitmotiv („leitmotivul condiţiei“). Îndrăgostită de el fără să-l mai fi văzut (decât în vis – asemenea Sentei din opera *Olandezul zburător*), Elsa îngenunchează şi-i promite credinţă veşnică, moment în care se insinuează „leitmotivul destinului“ cu subtilă discreţie (*sehr langsam*[2]) şi genială previziune. În lupta dintre cei doi cavaleri învinge Lohengrin pe Telramund, dar cu bunătatea lui încrezătoare înţelege să-i cruţe viaţa. Nevinovăţia Elsei este dovedită în sonorităţi de fanfară (terminate pe leitmotivul lui Lohengrin), colorit sonor strălucitor (solişti, cor, orchestră) ce aduce slavă dreptăţii divine şi înţelepciunii regelui Enric.

În actul al doilea continuă să se înfrunte cele două sfere de idei. Procesul dramaturgic este declanşat de aceiaşi factori ai intrigii (Telramund şi Ortrude) care ticluiesc o ingenioasă armă de a se răzbuna pentru înfrângerea suferită: cea de a strecura neîncredere în gândurile Elsei. Viclenia lor începe să se manifeste din noaptea următoare dezonorării lor, când Elsa îşi cântă marea ei fericire în liniştea ce-i înconjoară balconul. La glasul dezlănţuit şi plin de căinţă al Ortrudei, ea coboară în grădina castelului pentru a-i reda liniştea şi iertarea. Calea răzbunării era deschisă. Urmează „recunoştinţa“ celei iertate prin sfaturi ce-i atrag atenţia asupra naivităţii de a se încrede într-un om venit din lumea largă, care poate pleca oricând de lângă ea la fel de misterios precum venise. Sfârşitul actului aduce zorii unei zile de sărbătoare, zi în care era fixată nunta prinţesei cu cel care-i salvase onoarea şi urma să ocupe tronul Brabantului, moment în care crainicul regelui va anunţa exilarea lui Telramund din ţinut. Cortegiul nupţial se îndreaptă spre catedrală în uralele mulţimii, dar înaintarea lui este întunecată de blestemele şi de învinuirea de vrăjitorie ce vin din partea celui exilat, dovadă în acest sens – reclamă el – fiind faptul că intrusul nu-şi poate declara identitatea. Refuzând să răspundă la provocare şi promiţând că îşi va dezvălui originea şi numele doar dacă soţia lui o va cere, Lohengrin este asigurat de rege şi de mulţimea care-l aclamă de încrederea lor deplină. Alaiul de nuntă, cu regele în frunte, urcă solemn treptele catedralei, în timp ce Ortrude nu încetează să ameninţe. Ecoul blestemelor şi urii ei este reflectat în comentariul orchestral, din care se detaşează un nou leitmotiv – cel ce simbolizează „misterul numelui“.

În cel de al treilea act – deschis de un preludiu ce evocă sărbătorirea nunţii – acţiunea începe cu un impresionant poem al iubirii. Pentru prima oară cei doi tineri rămân singuri şi îşi pot împărtăşi sentimentele de supremă fericire. Duetul pe cuvintele de dragoste ce se înfiripă între ei par a oglindi setea de iubire, de înţelegere şi duioşie de care era lipsit şi compozitorul-poet. Printre

[1] „Să nu mă întrebi vreodată“.
[2] Indicaţie de interpretare („foarte încet“).

Scanned with OKEN Scanner

îmbrăţişări se insinuează însă dorinţa Elsei de a se adresa soţului ei pe numele ce-l poartă. Sunt singuri, nimeni nu-i aude, oare nu ar putea să aibă încredere în ea şi să i-l destăinuiască? Încercările lui de a trece peste acest moment şi a o linişti sunt întrerupte de năvălirea lui Telramund (şi a complicilor lui înarmaţi) în camera nupţială, pentru a omorî pe intrus, dar Elsa are luciditatea de a înmâna salvatorului ei o spadă, cu ajutorul căreia el îşi doboară dintr-o singură mişcare adversarul. Trist şi dezamăgit, Lohengrin îşi dă seama de destrămarea visului lui de fericire. El trimite atacatorii la judecata regelui Enric şi declară că s-a hotărât să răspundă doar în faţa regelui la întrebarea pe care soţia lui i-a pus-o din prima clipă a singurătăţii lor. Simetria realizată de Wagner în forma dramaturgiei scenice (prin plasarea ultimului tablou al operei în decorul în care avusese loc şi lupta purtată în numele judecăţii divine) are atribute de perfecţiune clasică. Este momentul în care Lohengrin îşi dezvăluie taina. El este fiul lui Parsifal, primul dintre cavalerii din ordinul Sfântului Graal care trăiesc în măreţul templu de pe muntele Monsalvat.

„Von Graal ward ich zu Euch gesandt;
„Mein Vater Parzifal trägt seine Krone,
„Sein Richter ich, bin Lohengrin gennant...[1]

Impresionanta povestire a celui trimis din înaltul muntelui ce adăposteşte urmele vieţuirii lui Isus continuă, constituind centrul de greutate al întregii dramaturgii. Poetul Wagner a făurit-o concentrat, cu o durere gravă ce pare a fi cuprins întreaga dramă a omenirii. De la chemarea Elsei, ce a avut ecou în lumea Graalului, el, Lohengrin, a străbătut apele („durch Flüsse und durch wilde Meere – cum descrie poetul şi cântă muzicianul[2]) pentru a o salva, dar răsplata unei încrederi şi a unei iubiri ideale nu i-a fost hărăzită în această lume înveninată de intrigi, o lume pe care e nevoit să o părăsească, purtat de luntrea trasă de lebăda cu care a venit. Lirismul destăinuirii lui este copleşitor, suferinţa şi rugăminţile tinerei prinţese nu îl mai pot reţine. Singurul lucru ce-l mai poate face este să asigure regele – cel ce i-a acordat încredere deplină – de victoria armatelor împotriva atacatorilor. Un *intermezzo* care întrerupe cu brutalitate puritatea scenei, este aparentul triumf al Ortrudei, care declară că lebăda care-i va trage luntrea spre necunoscut nu este altcineva decât principele moştenitor (fratele Elsei), transformare făcută de curând prin puterile ei vrăjitoreşti de neînvins. Ruga lui Lohengrin va reuşi totuşi să o învingă, misterioasa lebădă scufundându-se încet în apele râului Escaut (râul Schelde de astăzi). Ea este înlocuită de apariţia unui porumbel alb, simbol al Graalului, în timp ce pe pământul Brabantului păşeşte principele Gottfried, viitorul rege. Faptul că această minune este urmată de strigătul şi moartea vrăjitoarei, sau că dualitatea sentimentului trăit de Elsa (fericirea de a-şi revedea fratele – pe de o parte – şi

[1] „Din Graal am fost trimis la voi/ Tatăl meu, Parsifal, îşi poartă (acolo) coroana/, Eu, cavalerul său, mă numesc Lohengrin"...
[2] „Prin ape de râuri şi sălbatice mări..."

nefericirea de a-şi pierde soţul – pe de alta) îi provoacă şi ei moartea, nu mai poate purta decât semnificaţia mistic-moralizatoare a specificului legendar. Gravă şi reprezentativă rămâne ideea ce a inspirat poemul şi muzica lui Wagner, de data aceasta stăpânitor deplin al sensurilor pe care le poartă arta sa şi al valorii mijloacelor de exprimare noi prin care o realizează.

Prezentarea mai detaliată a subiectului acestei opere am considerat că răspunde posibilităţii de a apropria ascultătorul de înţelegerea procesului de creaţie wagnerian. Pentru că fondul şi stilul ei reflectă o etapă de apogeu din ascensiunea pe care a cunoscut-o compozitorul în prima sa perioadă de creaţie, ilustrată de cele două trilogii prezentate anterior (prima cuprinzând *Zânele. Dragoste interzisă* şi *Rienzi*; a doua – *Olandezul zburător*, *Tannhäuser* şi *Lohengrin*). Vor trece mai bine de cinci ani până când pana lui Wagner va mai crea o nouă operă, timp îndelungat ce nu s-a datorat doar implicaţiilor biografice intervenite, ci mai ales obsedantei sale intenţii de a găsi o cale prin care să-şi poată detaşa gândirea creatoare de modelele tradiţiei şi ale contemporaneităţii sale pentru a putea realiza o dramaturgie poetic-muzicală conformă adevărurilor vieţii, continuităţii ei fireşti. Într-adevăr, cei cinci ani care vor despărţi creaţia operei *Lohengrin* de cea a operei *Aurul Rinului* (prima din viitoarea tetralogie *Inelul Nibelungilor*) vor reuşi să-i aducă clarificarea gândirii sale în ceea ce priveşte realizarea idealului artistic în care se angrenase de curând (din anul 1841, când începuse să compună opera *Olandezul zburător*).

Se conturează, astfel, faptul că opera *Lohengrin* se plasează într-un moment de răscruce din evoluţia lui Wagner, moment de categorică importanţă în ceea ce priveşte ansamblul manifestărilor sale înnoitoare. Franz Liszt o va considera ca moment ce încheie istoricul operei tradiţionale. Desigur că pe plan istoric asemenea „momente" de graniţă în modalităţile de exprimare artistică nu pot exista şi opera *Lohengrin* poate fi un bun exemplu în acest sens, dat fiind îmbinarea elementelor noi cu cele înrădăcinate în tradiţia genului de-a lungul a două secole şi jumătate de neîntreruptă glorie. „Noul" – surprins nu de multă vreme în *Olandezul zburător* – va prinde cu fiecare operă nouă compusă de Wagner contururi din ce în ce mai limpezi, ultima dintre cele lansate în deceniul al cincilea din secolul XIX – *Lohengrin* – afirmând cu claritate începutul căilor noi ale artei sale.

În primul rând uluitoarea primă pagină a partiturii ei – *Preludiul*. Pentru prima oară Wagner renunţă la implicaţiile arhitecturale ale tradiţionalei uverturi, ce păreau că nu mai corespund momentului de emancipare la care el condusese evoluţia genului. Cu *Lohengrin* Wagner face un pas înainte către etapa maturităţii sale creatoare, impunând ca deschidere a noii sale realizări o preludiere simfonică ce nu mai urmăreşte opoziţia dintre sferele de idei şi imagini, anterior menţinută, ci preia din limpezimea naraţiei lui Lohengrin (actul III) motivul muzical pe care el îşi dezvăluie taina (leitmotivul tainei), pe simbolul lui creând o dezvoltare simfonică fără precedent în istoria operei. Totul porneşte şi sfârşeşte pe unduirea acestei concentraţii motivice, într-o impresionantă creştere şi

Scanned with OKEN Scanner

descreştere a intensităţii expresive, ilustrând apariţia eroului şi apoi dispariţia lui dintr-o lume a intrigii şi a neîncrederii, în care idealul nu i-a fost înţeles. Arcul sonor îşi sprijină ambele capete pe o sonoritate abia perceptibilă (un *pianissimo* în registrul cel mai înalt al primelor patru viori), creşterea lină a sonorităţii cuprinzând treptat vocile orchestrei, de la viorile divizate la instrumentele de lemn, apoi la alămuri (corni, trompete, tromboni), pentru ca în momentul de maximă luminozitate sonoră ideea urmărită să-şi înceapă coborâşul, din nou cu o gradaţie ce solicită o maximă sensibilitate din partea interpreţilor, misterul ultimelor *flageolete*[1] ale celor patru viori apărând ca un liant dintre lumea Brabantului medieval şi cea supranaturală a muntelui Monsalvat.

Să amintim că şi Berlioz, compozitorul care a reuşit să fie şi el un izvor de surprize în limbajul muzical al perioadei romantice, a fost uluit de forţa simbolică purtată de arcuirea muzicală a *Preludiului* lui Wagner, deşi din sublima ei înălţare şi coborâre – declara compozitorul francez – nu se mai putea desprinde „urma vreunui contur melodic".

Şi tocmai această înlănţuire organică a cursului muzical – gândită pe ideea centrală a operei (cea a „tainei"), stranie şi pentru fantezia lui Berlioz – era cea care răspundea căutărilor compozitorului german, în aspiraţia sa obsedantă de a găsi soluţii prin care să poată sugera înţelesurile textului literar pe calea sunetelor, „Melodia trebuie să se nască din ideile poemului, să nu atragă atenţia decât în măsura în care este expresia cea mai plastică a unui sentiment determinat cu claritate în textul literar" – va declara el comentatorilor care-l acuzau de lipsa farmecului melodic şi al ornamentaţiilor captivante (mielisme, triluri etc.) cu care îi obişnuise stilul operelor italiene sau grandilocvenţa „operei mari" franceze.

Ce a urmat preludiului? Pe plan tematic, Wagner reia ideea pe care a urmărit-o şi în *Olandezul zburător* (cea a singurătăţii artistului neînţeles de semenii lui), dar de data aceasta cu accent pus pe strădaniile omului superior care caută însetat iubirea şi încrederea printre oamenii de toate zilele, dar aceştia sunt departe de a-l înţelege şi-i întorc paşii în lumea izolată a ideilor şi realizărilor lui. Substanţa legendară care cristalizează adevăruri mereu actuale îl captivează, dând din nou prilejul bardului romantic de a-şi putea cânta dezamăgirea de a trece prin viaţă neînţeles de contemporanii săi. Este sursa inspiratoare căreia îi va rămâne (cu o singură excepţie[2]) mereu credincios.

Şi de data aceasta muzicianul acordă întâietate poetului, care se va apleca îndelung asupra poemului său (plănuit din anul 1841 şi terminat în 1845). Cu libretul bine întipărit în minte, Wagner a înţeles să pornească realizarea muzicii nu prin ceea ce i-a dictat succesiunea cuprinsului poetic, ci cu momentul central al subiectului, plasat în ultimul tablou al actului final (când eroul este nevoit să-şi dezvăluie taina identităţii lui). „Într-o ţară îndepărtată, necunoscută paşilor

[1] Sunete armonice obţinute la instrumentele de coarde.
[2] *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg.*

Scanned with OKEN Scanner

voştri, se află o cetate numită Monsalvat", îşi începe Lohengrin destăinuirea, asemenea unui „a fost odată" care deschide şirul povestirilor, ceea ce explică şi opţiunea compozitorului de a fi început din acest moment creaţia sa muzicală. Ca şi în *Olandezul zburător*, când Wagner a scris prima pagină a partiturii inspirându-se din momentul în care eroina îşi povesteşte visul profetic (actul II), creaţia muzicii îşi are începutul printr-o povestire (povestirea Graalului), moment comparabil din nou cu o rădăcină din care îşi vor trage seva variatele ramificaţii muzicale din întreaga desfăşurare a operei, prima dintre acestea afirmându-se în genialul Preludiu.

Wagner va întregi ulterior dramaturgia muzicală a acestui act final (între 9 septembrie 1846 şi 9 martie 1847). Abia după două luni va relua lucrul la primul act, pe care îl va termina la 6 iunie 1847, pentru ca doar câteva zile mai târziu să-şi continue nerăbdător munca la actul al doilea, pe care îl va termina la 2 august, zi în care începe să construiască şi muzica Preludiului, ca o adevărată încununare a îndelungatei sale munci artistice la această nouă operă. O creaţie care are meritul de a fi prefigurat valoarea unor principii înnoitoare ce se vor afirma cu toată limpezimea doar peste trecerea a cinci ani. Deocamdată opera *Lohengrin* rămâne deosebit de reprezentativă pentru compozitorul ce caută în continuare soluţii de exprimare care să corespundă idealului său dramatic-muzical, fără ca autorul ei să se fi putut detaşa încă de sprijinul său pe mijloacele stilistice tradiţionale. Melodia continuă să vibreze dar ea nu-şi mai manifestă prioritatea în desfăşurarea discursului muzical, tendinţele de estompare a rolului ei primordial conducând din ce în ce mai clar către o interdependenţă a factorilor ce contribuie la realizarea exprimării vocal-simfonice. Se întâmplă, astfel, ca factorul melodic să rezulte din desfăşurarea procesului armonic sau să cucerească un plus de relief în comentariile corale sau orchestrale. Contururile melodice apar mai evidenete în scenele cu încărcătură lirică (unul dintre exemplele ilustrative în acest sens fiind marele duo din primul tablou al actului final), dar acestea sunt ocolite în momentele de apogeu ale dramaturgiei scenice, aşa cum se întâmplă în ultimul tablou al operei, când eroul este nevoit – asemenea *Luceafărului* lui Eminescu sau a *Micului prinţ* al lui Exupery – să părăsească această lume înstrăinată de sentimentul iubirii şi de cel al încrederii în puritatea sufletească. De data aceasta gravitatea stilului wagnerian nu mai aminteşte nimic din formalismul exprimării muzicale specific operei din contemporaneitatea compozitorului, anunţând factura declamatorică curgătoare („melodia infinită") a viitoarelor sale opere. Ceea ce se impune cu mai mare siguranţă în opera *Lohengrin* în ceea ce priveşte desfăşurarea gândirii sale creatoare este solicitarea simbolurilor muzicale, şi aceasta nu numai pe planul lor numeric[1], ci şi în ceea ce priveşte frecvenţa lor, cele douăsprezece leitmotive ce pot fi surprinse în scriitura acestei partituri ţesându-se în fluxul muzicii ori de câte ori se iveşte

[1] De la două leitmotive (în opera *Olandezul zburător*) se ajunge la identificarea a douăsprezece asemenea motive conducătoare (în opera *Lohengrin*).

Scanned with OKEN Scanner

prezenţa sau aluzia la un personaj sau altul, la diferitele sentimente manifestate de ei (bune sau distrugătoare), la locul sau obiectul sfânt în care a fost păstrată urma vieţuirii lui Isus (Sfântul Graal).

Elemente ale tradiţiei (în rândul cărora poate intra şi motivul sau tema conducătoare ce au mai fost folosite de Monteverdi, Gluck, Weber în muzica de operă, ca şi de Beethoven, Berlioz sau Liszt – în unele creaţii simfonice anterioare anului 1850) se îmbină cu cele noi wagneriene atât în structura operei (gândită tripartit în ceea ce priveşte numărul actelor, dar pe o succesiune organic înlănţuită a scenelor din cuprinsul lor), ansamblurile mici (camerale) sau mari (corale, orchestrale) înlănţuindu-se permanent în cursul fluent al dramaturgiei muzicale.

Legătura strânsă dintre text şi muzică este cea care conduce pana compozitorului şi la emanciparea procesului armonic, care – oricât de tensionat sau de angrenat în asprimi dictate de manifestările personajelor intrigante ar fi fost – nu părăseşte limitele limbajului tonal. Din unele culminaţii sau accente puse de poet pe versurile sale (ritmate sau nu), Wagner culege unele căi ale armoniei sale evocatoare, pregnanţa lor conducând – aşa cum s-a menţionat anterior – şi la înfiripare: unora dintre contururile melodice. În acest sens (de interferenţă a mijloacelor stilistice) remarcabilă este permanenta contribuţie a comentariilor orchestrale, a simfonizării lor, a coloritului dat de marea varietate timbrală a instrumentelor ce intervin pentru a caracteriza varietatea situaţiilor şi a simţămintelor celor doi eroi principali (cu deosebire a celor de lemn în caracterizarea eroinei şi a corzilor – pentru Lohengrin – aşa cum pare a fi fost anunţat şi prin capetele arcuirii sonore din muzica Preludiului), colorit orchestral ce ajunge la o forţă expresivă impresionantă în momente de maximă tensiune dramatică.

Comparând opera *Lohengrin* (creată în deceniul al cincilea din secolul al XIX-lea) cu oricare alta din rândul celor compuse în trecut sau în contemporaneitatea compozitorului, trebuie remarcat faptul că în realizarea ei literar-muzicală domină prospeţimea unei gândiri artistice ce tinde să reflecte cu o categorică îndrăzneală creatoare adevărurile vieţii în desfăşurarea lor neîntreruptă. Se impune în primul rând tratarea modalităţii de exprimare a personajelor ce participă la acţiunea scenică, cele două mari monologuri narative (din actul I, când Elsa îşi povesteşte visul sau din actul III, când Lohengrin îşi dezvăluie identitatea) rămânând ilustrative pentru contribuţia pe care Wagner a avut-o la transformarea stilului vocal de operă, în sensul unei concepţii ce-i lărgesc – prin noua mlădiere declamatorică – diapazonul posibilităţilor expresive. Faţă de ceea ce spectatorul era obişnuit să asculte în spectacolele de operă, Wagner reuşeşte să imagineze „combinaţii adânc gândite, uluitor de abile şi de o mare inteligenţă poetică, din rândul cărora el reuşeşte să strângă, pe calea mai multor fraze principale, o tramă melodică ce apare ca temelie a dramei sale. El conturează melodic caracterele şi pasiunile dominante ale personajelor pe calea acestor melodii care revin în cânt de câte ori apar şi simţămintele pe care le ilustrează" – scrie

Scanned with OKEN Scanner

Liszt în studiul său asupra operelor pe care Wagner le-a compus în perioada trăită la Dresda (*Tannhäuser* şi *Lohengrin*). El surprinde faptul că „melodiile wagneriene sunt personificări ale ideilor, revenirile lor semnificând revenirea unui sentiment căruia cuvântul nu a avut posibilitatea de a-i da sensul lui deplin. Sunt melodii – scrie Liszt în continuare – cărora Wagner le conferă puterea de a tălmăci toate secretele inimilor"... După ce va dirija cele două opere menţionate, Liszt va înţelege în profunzime căutările şi realizările lui Wagner. Deocamdată el este surprins de „combinaţiile uluitor de abile şi de o mare inteligenţă poetică", trecând cu uşurinţă peste gândirea sa simfonică (amintită la un moment dat ca „acompaniament"). Alături de estomparea succesiunii recitativ-arie din stilul vocal al operei *Lohengrin* se impune cu claritate şi excluderea vechii relaţii „arie-acompaniament orchestral", ambele noi soluţii impunându-se ca adevărate legi de exprimare muzicală în această a treia creaţie reprezentativă a compozitorului german şi constituind, în ultimă instanţă, principala contribuţie înnoitoare pe care el a avut-o în evoluţia stilului de operă. Este vorba de realizarea fluenţei melodice continui, în a cărei desfăşurare, sprijinită permanent pe manifestare vocal-simfonică, se unduiesc evocator sensurile simbolice ale motivelor conducătoare.

Curând, la 28 august 1850, când Liszt o va prezenta în premieră publicului din Weimar la Hoftheater, opera *Lohengrin* îşi va impune nobila ei frumuseţe fără ca autorul ei să fi putut asista la afirmarea ei.

*
* *

Şi totuşi în anii trăiţi la Dresda compozitorul a fost cu mult mai puţin preţuit decât dirijorul, unanim recunoscut şi aplaudat de muzicienii şi publicul timpului, începând din 1843 – anul în care a fost numit în postul de şef de orchestră la Teatrul regal din Dresda – şi până în 1848, când a fost nevoit să-l părăsească. S-a întâmplat ca în acea vreme să pornească un nou val revoluţionar, după cel al anului 1830 (pornit tot din Paris), care a cuprins numeroase dintre centrele Europei în care ideea unităţii naţionale se dezbătea cu entuziasm crescând. Alăturat „Unităţii patriotice" înfiinţată la Dresda în anul 1849, Wagner a avut prilejul să pledeze împotriva monarhiei şi a nedreptăţilor sociale şi în articole scrise în ziarul „Volksblätter", condus de colegul şi prietenul său, capelmaestrul August Roeckel. Bineînţeles că asemenea atitudine i-a atras eliberarea din postul care-i dăduse pentru prima oară în viaţă o linişte materială deplină. A urmat apoi întâlnirea sa cu anarhistul rus Mihail Bakunin, ale cărui idei (printre care şi cele de pasionat muzician) l-au entuziasmat şi l-au condus la o participare directă la avântul revoluţionar manifestat în primăvara anului 1849. Începută prin discursuri vehemente rostite în public, această activitate s-a terminat prin prezenţa sa pe baricade în puţinele zile de luptă ce au avut loc pe străzile

Scanned with OKEN Scanner

Dresdei – la începutul lunii mai – împotriva trupelor prusace, chemate să restabilească vechea ordine. Amenințat de un mandat de arestare, Wagner a fost nevoit să se refugieze la Weimar, unde a putut găsi sprijin în afecțiunea lui Liszt, cel care – departe de a fi fost înclinat către atitudini politice – a fost mereu un protector al prietenilor și elevilor săi. În ambianța de liniște pe care i-au oferit-o marele muzician și contesa von Wittgenstein[1] Wagner a avut prilejul să depene cu ei mai mult din simțămintele sale grave, decât din cele trăite în ultimul timp la Dresda. Lor le-a citit scenariul unei drame scris de curând – *Isus din Nazaret* – inspirat de durerea trăită de el la moartea mamei sale din 8 ianuarie 1848. Și tot în acest popas de la Weimar, Wagner a putut asista la o repetiție a operei *Tannhäuser* sub conducerea lui Liszt. „Această călătorie a reînviat și stimulat instinctele mele de artist într-o măsură extraordinară. Iată-mă împăcat deplin cu mine însumi. Profunda mea afecțiune pentru Liszt, m-a făcut să găsesc în mine și în afara mea puterea de a rezolva această problemă (a amenințării politice, n.n.)..." va scrie el mai târziu în amintirile sale.

Un singur eveniment mai poate fi semnalat din acest scurt popas biografic, anume cel în care compozitorul și-a luat rămas bun de la Minna, soția sa, neimplicată în acuzațiile grave ce i se aduceau lui. Despărțirea a avut loc la o fermă din împrejurimile Weimar-ului, amintire care – reînviată de Wagner cu duioșie în memoriile sale – pare a fi pecetluit și despărțirea lor sufletească. Apărat de un pașaport pe numele profesorului Widmann (unul dintre prietenii lui Liszt), acest bard al legendelor medievale va fi nevoit să părăsească pentru multă vreme pământul Saxoniei natale, ca și pe cel al întregului ținut germanic, al cărui „delincvent periculos" devenise. După ce reușește să treacă cu bine frontiera Bavariei și să ajungă pe puntea unui vas ce transporta pasagerii peste lacul Constanța de la granița cu Elveția, Wagner trăiește un simțământ suprem – după cum va nota el – cel al libertății.

Din acel moment, trebuia să aleagă: încotro? În scurtul popas făcut la Zürich el are îndemnul de a se îndrepta spre Parisul tinereții sale, unde va rămâne un timp, dar speranța de a găsi sprijin în metropola franceză post-revoluționară se năruie curând. ...„Cât de singur mă simt în mulțimea de aici"... va destăinui el lui Liszt într-o scrisoare datată 5 iunie 1849, mărturisire ce explică decizia de a se întoarce în Elveția și a se stabili la Zürich. Câțiva prieteni, refugiați politici și ei, îl înconjoară cu prețuire și-i creează o ambianță intelectuală stimulatoare în ceea ce privește îndreptarea sa spre o intensă meditație asupra menirii pe care o are artistul în societate. Urmărind acest raport dintre artă și viață, el ajunge să scrie un studiu amplu – *Arta și Revoluția* (1849) – cu idei sprijinite în mare parte pe estetica dramei antice elene, pusă în contrast cu arta cuceritorilor romani sau cu cea a ascetismului medieval, manifestări ce au condus cursul istoric la degradarea moralei și a virtuților spirituale. Ce a ajuns arta zilelor noastre? se întreabă autorul. „Un pretext de a distra pe cei plictisiți",

[1] Vezi vol. III, p. 320.

Scanned with OKEN Scanner

răspunde el, după ce precizează care e natura acestei arte contemporane (industria) şi scopul ei (banul), departe de a mai fi fost o sărbătoare religioasă, o filozofie sau o expresie a profunzimii conştiinţei publice.

În această oază de linişte interioară vremelnică Wagner aşterne pe hârtie idei despre ceea ce trebuie să reprezinte *Opera de artă a viitorului* (1850), de fapt o contribuţie la cea anterior scrisă, dar în care autorul impune ideea fundamentală a crezului său artistic – cea a colaborării strânse dintre diferitele arte, pentru reuşita deplină a unei comunicări veridice. „Muzica viitorului" nu-şi va putea atinge menirea ei ideală decât sub forma unei drame muzicale sincretice" (*Gesamtkunstwerk*) deoarece „singură, de sine stătătoare, nu mai putea ilustra adevăruri despre existenţa şi simţirea umană". El combate cu vehemenţă concepţia de realizare a actualei opere italiene – devenită un adevărat „divertisment concertistic" –, ca şi pe cea a modernităţii franceze, care excela în încadrări excentrice fastuoase, cu neglijarea totală a fondului tematic atrăgând atenţia asupra importanţei pe care o are sudura dintre fondul poetic şi exprimarea lui muzicală, ca singură armă împotriva formalismului (manifestat în arta contemporaneităţii) pe cât de gol în substanţă, pe atât de aplaudat de public. Pornind de la magnificul exemplu dat de Beethoven în finalul ultimei sale simfonii, când umanitaristele îndemnuri ale lui Schiller au fost înălţate pe cele mai înalte culmi de expresivitate prin forţa muzicii ilustrului compozitor german, Wagner îndeamnă artiştii vremii şi ai viitorului să mediteze asupra datoriei lor de a reda artei vechea plenitudine dramatică a antichităţii elene pe un limbaj care să poată ilustra profunzimile ei. Se impune deci accentul pus pe valoarea textului literar şi a adevărului lui dramatic, cu ecou direct în cursivitatea şi expresivitatea gândirii muzicale, simbioză menită să înalţe conştiinţa omenească spre măreţele idealuri ale antichităţii elene sau ale renaşterii italiene.

În această perioadă de meditaţie şi tihnă în care Wagner a avut răgazul să formuleze în lucrări teoretice ideile zămislite de-a lungul practicii sale dirijorale şi componistice din perioada tinereţii, au survenit în viaţa sa şi unele evenimente ce i-au întrerupt senzaţia de libertate pe care o cucerise în ultima vreme. În primul rând decizia soţiei sale de a-i fi alături în „anii exilului" – după cum i-a numit compozitorul în amintirile sale. Sub influenţa ei Wagner a făcut o nouă încercare de stabilire la Paris (în anul 1850), demers ce a condus la cea de a treia aventură şi dezamăgire pariziană din viaţa sa. Reîntors curând la Zürich, el va mai da la lumină câteva lucrări teoretice în anii 1850–51 (*Statul şi Religia*, *Cuvânt către prieteni*, *Despre critica muzicală*) printre care şi *Opera şi drama* (terminată la sfârşitul primăverii anului 1851), în care reia, cu clarificată organizare, ideile sale în legătură cu spectacolul de operă, punând din nou accentul pe realizarea dramaturgiei ei poetic-muzicale. Este lucrarea în care defineşte rolul „melodiei infinite" („die unendliche Melodie") mai întâi înfiripată şi apoi afirmată în muzica ultimelor sale opere, ca şi pe cel al contribuţiei orchestrale, ca viu comentator al trăirilor din acţiunea scenică, aşa cum fusese de fapt şi „corul tragic" din concepţia dramaturgiei antice. El pledează din nou pentru colaboraea

Scanned with OKEN Scanner

tuturor artelor – poezia, muzica, gestica, decorul, regia – contopire *sine qua non* pentru a se putea exprima adevărul dramatic în genul operei, adevăr atât de mult sacrificat în ultima vreme[1].

Dar muzicianul? Desigur că tot ceea ce teoreticianul scria şi semnala în lucrările sale era pus în slujba muzicii, a viitorului ei. Nici dirijorul – care cucereşte de la bun început publicul din Zürich prin concerte ce-i asigură nu numai o sursă materială, dar şi o popularitate care-l poartă până la Londra în primăvara anului 1855 – şi nici compozitorul nu se retrăsese învins, aşa cum interpretau unii comentatori, convinşi că în evoluţia contemporanului lor survenise convingerea că publicul meloman nu putea fi de acord cu ultimele sale îndrăzneli stilistice. Mărturie vie în acest sens rămânea – argumentau ei – propria sa operă *Rienzi* – singura ce obţinea de fiecare dată mare succes de sală şi de presă".

Tetralogia Inelul Nibelungilor

Convins de valoarea operelor sale ce nu ajunseseră să fie deplin înţelese, Wagner-compozitorul se angajează într-un plan ce părea greu – chiar imposibil – de a putea fi realizat. Este ideea unei epopei dramatic-muzicale, al cărui început data din perioada acţiunilor sale revoluţionare de la Dresda, perioadă în care schiţase un poem – *Moartea lui Siegfried* – inspirat de avântul eroului ce personifica lupta pentru libertate, intrat în fondul de aur al legendelor germane. Wagner începuse, ca dje fiecare dată, prin creare libretului şi după primii paşi făcuţi în pribegia exilului (Weimar, Paris, Zürich) îl reia cu entuziasm febril. De data aceasta, însă, poetul are liniştea de a revizui materialul şi de a fora în istoria eroului ales, demers ce îi dă gândul de a porni noua sa creaţie de la începutul vieţii lui. Ajunge astfel la părinţii eroului – Siegmund şi Sieglinde –, copii ai zeului Wotan cu o muritoare. Se înfiripă imediat dorinţa de a putea da amploarea vechiului plan, ceea ce l-a condus la realizarea unei opere premergătoare subiectului ales, căreia i-a dat titlul *Walkiria*, după numele celor nouă fiice legitime ale zeului suprem. „În toamna anului 1848 am început să schiţez un subiect din mitul Nibelungilor – scria Wagner lui Liszt la Weimar, dorind să-l pună la curent cu activitatea sa creatoare. ...„După multe ezitări eram în sfârşit (în toamna anului 1850) pe punctul de a înfiripa executarea muzicală a acestei drame... Dar în

[1] În afară de lucrările menţionate, Wagner va mai fi atras în viitor de asemenea activitate teoretică, reînviind şi împlinind ideile sale despre ceea ce trebuie să fie artistul şi realizările lui în societate: *Despre arta şi politica germană* (1865), *Arta dirijorului* (1869), *Studiul asupra lui Beethoven* (1870), *Despre menirea operei* (1871), *Actori şi cântăreţi* (1872), *Despre folosirea muzicii în dramă* (1879), la care se adaugă şi monumentala lucrare autobiografică („Viaţa mea") pe care compozitorul o va dicta viitoarei sale soţii – Cosima Wagner – între anii 1865–1870.

Scanned with OKEN Scanner

primăvara următoare am fost atât de exaltat de articolul tău asupra operei *Lohengrin*, încât – fericit – m-am pus imediat la elaborarea unei drame care să-ţi răsplătească marea prietenie. Despre asta ţi-am mai scris. Totuşi *Moartea lui Siegfried* mă ţinea în loc pentru moment. Mi-am dat seama că trebuia să pregătesc apariţia lui printr-o altă dramă şi aşa m-am angrenat într-un plan, pe care-l îndrăgisem de multă vreme: acela de a face din tânărul Siegfried subiectul unui poem separat, acest „tânăr Siegfried" nefiind nici el decât realizarea unui fragment... Astfel am ajuns la concluzia că trebuie să redau mitul întreg, purtând semnificaţia lui cea mai profundă, mai cuprinzătoare şi într-o maximă claritate artistică, pentru a putea fi deplin înţeles. Planul meu se extindea pe trei drame: 1 – *Walkyria*; 2 – *Tânărul Siegfried* (devenit mai târziu *Siegfried*); 3 – *Moartea lui Siegfried* (mai târziu *Amurgul zeilor*). Pentru a-i întregi înţelesul trebuia ca aceste trei drame să fie precedate de un amplu prolog: *Răpirea aurului Rhinului* (mai târziu *Aurul Rhinului*)... Dar unde şi în ce condiţii ar fi posibilă o asemenea reprezentaţie? Nu mi-am propus să am asemenea preocupare în prezent, pentru că înainte de toate se impunea să pot înfăptui această creaţie grandioasă, şi pentru cât socotesc eu că mi-ar mai putea ajuta sănătatea, realizarea ei ar dura cel puţin trei ani... Deocamdată, prieten şi frate al meu, îţi trimit doar poemul *Tânărul Siegfried*... Vei avea, cu siguranţă mai mult de o surpriză, când îl vei citi. Între altele, vei fi frapat de marea simplitate a acţiunii şi a micului număr de personaje ce figurează pe scenă. Dar imaginează-ţi ce impresie proaspătă şi binefăcătoare va putea face o asemenea piesă silvestră, cu tinereasca şi îndrăzneaţa ei solitudine, plasată între *Walkria* şi *Moartea lui Siegfried*, drame cu o acţiune mult mai complicată"[1].

Din acest citat al scrisorii lui Wagner către Liszt se conturează cu claritate structurarea monumentalei sale epopei muzicale pe patru părţi (trei drame precedate de un *prolog*, după cum gândea la început compozitorul), desfăşurarea lor părând a urmări făgaşul simfonismului clasic, fără ca autorul să fi avut intenţia de a fi urmat asemenea legătură cu genurile instrumentale şi orchestrale în care au excelat înaintaşii săi clasici.

Demn de menţionat este şi răspunsul dat de Liszt îndrăzneţului compozitor ce încerca să realizeze un ciclu de drame muzicale: „Tu ai ajuns prin harurile tale ieşite din comun la un scop grandios... Pune-te pe treabă şi lucrează cu fermitate la această operă, căreia i s-ar potrivi îndemnul dat arhitectului însărcinat să construiască catedrala din Sevilia: construieşte-ne un templu în aşa fel încât generaţiile viitoare să poată exclama, atunci când îl vor vedea, că arhitectul lui a fost nebun pentru a întreprinde o realizare atât de extraordinară"...

Şi Wagner va reuşi să construiască o asemenea „realizare extraordinară", fiind primul dintre compozitorii de operă ce s-au încumetat şi au reuşit să ducă până la capăt o atât de vastă creaţie poetic-muzicală. În primele zile de mai ale anului 1852 el şi soţia sa se vor instala într-o pitorească localitate elveţiană din

[1] Guy de Pourtalès: *Wagner, histoire d'un artiste*, Paris, Gallimard, 1932, p. 196-197.

Scanned with OKEN Scanner

preajma satului Flutern, în care poemul *Walkiriei* va fi terminat doar într-o singură lună. Mai mult va dura complicatul libret al „prologului" (ce se va numi *Aurul Rhinului*) terminat după şase luni (în noiembrie 1852). Împreună cu *Moartea lui Siegfried* (opera ce va încununa ciclul cvadripartit wagnerian sub denumirea de *Amurgul zeilor*, al cărui text fusese realizat cu patru ani în urmă la Dresda) şi cu *Tânărul Siegfried* (titlul versiunii din 1851) – integrat ca cea de a treia operă a ciclului cu denumirea simplificată (*Siegfried*), problema libretelor era în mare parte rezolvată.

În ceea ce priveşte pe compozitor, acesta avea acum avantajul de a putea urmări subiectul legendar pe succesiunea lui normală. Cu toate acestea, munca lui a fost cu mult mai îndelungată. Dacă la opera *Aurul Rhinului* a lucrat timp de şase luni (în iarna şi primăvara anului 1854), la următoarea operă (*Walkiria*) el va lucra – cu unele întreruperi – timp de doi ani, reuşind să o termine în martie 1856. Creaţia muzicală a celei de a treia opere (*Siegfried*) va fi părăsită în vara anului 1857 pentru a fi reluată după foarte mulţi ani (terminată la începutul anului 1871), pentru ca partitura ultimei opere a ciclului (*Amurgul zeilor*) să reuşească a încununa această muncă titanică doar la sfârşitul toamnei din anul 1874.

Aşadar, zămislirea acestei opere poetic-muzicale a durat aproape trei decenii, cursul realizării ei fiind întrerupt între anii 1857–1870 datorită unor alte opere – *Tristan şi Isolda* (1857–1859) şi *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg* (1862–1867).

Având în vedere dificultăţile ce ar interveni în înţelegerea celei mai complexe dintre operele compuse nu numai de Wagner, dar de toţi cei ce şi-au înscris numele în istoria genului, ne îngăduim a neglija desfăşurarea procesului evolutiv (care ar impune prezentarea celor două opere compuse în intervalul de timp ce a întrerupt creaţia muzicală a ciclului *Inelul Nibelungilor*) şi a prezenta fără întrerupere întreg ciclul wagnerian. Este vorba de o derogare de la cursul istoric care se integrează, de altfel, în principiul de continuitate pentru care Wagner a pledat mereu în paginile scrierilor teoretice şi în dramaturgia operelor sale. Privind, aşadar, monumentala epopee a Nibelungilor în ansamblul ei, se poate observa faptul că Wagner şi-a propus de la bun început să creeze o operă prin care să dezvăluie puterea distrugătoare a aurului (simbol al avuţiei), atunci când acesta este obţinut prin furt sau trădare, prin invidie sau crimă. Romanticul revoluţionar, învins pe baricadele de la Dresda, s-a dovedit a fi avut mai târziu o armă de neînvins – cea a gânditorului poet şi a genialului muzician.

Legenda îi va fi şi de data aceasta izvor de inspiraţie. Din vechile *Saga* norvegiene, din multitudinea de versiuni existente în mitologia germană despre comoara Nibelungilor sau despre înfăptuirile lui Siegfried, erou şi victimă a luptei pentru libertate, Wagner desprinde din nou câteva subiecte disparate pe care le înmănunchiază într-o vastă continuitate poetică aşa cum făcuse nu demult şi în operele *Tannhäuser* sau *Lohengrin*. Era un demers ce răspundea dorinţei sale obsedante de a ilustra pe calea artei ideea ce-l stăpânea cu deosebită forţă în acea primă perioadă a exilului din Elveţia – cea a rolului nefast al avuţiei, ca

Scanned with OKEN Scanner

principală sursă a lanţului de nelegiuiri şi de nefericiri omeneşti. Această idee centrală se va impune în toate cele patru opere ale ciclului, în pofida faptului că substanţa ei va apare de fiecare dată diferit redată. Feerică – la început (în *Aurul Rhinului*), romantic-psihologică şi romantic-eroică în următoarele două opere (*Walkria* şi *Siegfried*), monumentala creaţie wagneriană se va sfârşi pesimist-tragic în ultima ei parte (*Amurgul zeilor*), operă pe care compozitorul o va desăvârşi târziu, influenţat în mare parte de filozofia lui Schopenhauer.

1. *Aurul Rhinului*

La apariţia lui Siegfried – personajul central al povestirii – se ajunge treptat, prin prezentarea originii neamului său care se pierde în negura vremurilor, o „negură" imaginată de Wagner în prima operă a tetralogiei sale. Acest „prolog" – cum a fost iniţial conceput de compozitor (de fapt o operă într-un singur act alcătuit din patru tablouri ce se succed fără întrerupere) – are menirea de a prezenta începuturile lumii, când pe pământ existau trei straturi de vieţuire şi de vieţuitori: primul aflat în adâncurile pământului întunecat, locuit de Nibelungi (nişte fiinţe primitive şi diforme (pitici iviţi din nebulosul trecut – de unde şi denumirea lor de Nibelungi[1]. Deasupra acestui strat se unduiau apele Rhinului, în a cărui albie se afla o comoară fermecată păzită de fiicele fluviului, pe cât de frumoase şi jucăuşe, pe atât de inocente. Acesta este decorul feeric al primei scene, anunţat de muzica preludiului orchestral, care – după cel al operei *Lohengrin* – uimeşte din nou prin originalitatea concepţiei lui. Un prelung *mi bemol* intonat la început numai de contrabaşi, urmat de cvinta lui ascendentă, apoi de acordul perfect al tonalităţii lui şi de sunetele armonice ce-l continuă, alcătuieşte o idee muzicală stranie, venită parcă din neant ondulându-se pe legănări ce par a evoca valurile apei (mereu în tonalitatea *mi bemol major*, care se va menţine de-a lungul celor 136 de măsuri cât durează muzica preludiului), idee concepută de compozitor ca leitmotiv al Rhinului. Pe creşterea sonorităţilor stranii ajunse la punctul lor culminant se ridică cortina, fără ca muzica să se întrerupă. Fiicele Rhinului zburdă (pe celebrele intonaţii *Wagalaweia*) în momentul în care piticul Alberich – mai-marele Nibelungilor – apare, râvnind la dragostea lor. Dorinţa lui va fi dintr-o dată părăsită în momentul în care zăreşte strălucirea aurului din adâncurile apei şi află virtutea lui din cântul naiv al uneia dintre zâne: cea de a putea dărui putere peste întreg pământul aceluia ce-şi va făuri din el un inel, dar numai cu condiţia ca acesta să renunţe pentru totdeauna la iubire. Mai mult decât atât, el trebuie să şi blesteme sentimentul iubirii. Corupt cu uşurinţă, piticul va uita de atracţia care-l adusese în preajma sirenelor, va

[1] *Nebel* în limba germană înseamnă ceaţă, negură.

blestemă dragostea, va fura aurul şi se va refugia în *Nebelsheim* (lăcaşul Nibelungilor), în timp ce jalea şi întunericul vor cuprinde întinsul apelor, lipsite acum de strălucirea comorii lui. Leitmotivele inelului (în caracteristicul lui curs de terţe), al renunţării la dragoste sau al blestemului, se înfiripă pe rând în timpul desfăşurărilor scenice, afirmând simboluri muzicale ce vor fi simfonizate de-a lungul întregii tetralogii atunci când acţiunea o va cere.

În cel de al doilea tablou al operei ne aflăm pe înălţimi, în lumea zeilor atotputernici. Luminosul colorit orchestral anunţă splendoarea peisajului în care se află palatul *Walhalla* (leitmotivul *Walhallei*) construit pentru ei de către doi uriaşi pământeni (Fafner şi Fasolt). Se conturează, astfel, două noi straturi de vieţuire peste cel al Nibelungilor: al pământenilor muritori şi al zeilor nemuritori. Se întâmplă, însă, ca acel ce era cârmuitorul zeilor (Wotan) să nu fi putut plăti uriaşii pentru munca lor şi să fi fost nevoit a le da drept zălog pe Freia, zeiţa primăverii şi a tinereţii, cea care îngrijea merii de aur cu fructe ce dăruiau zeilor tinereţe veşnică (nemurirea). Soluţia plăţii o va aduce zeul focului (Loge). El comunică lui Wotan şi soţiei sale (Fricka) faptul că tezaurul Rhinului a fost furat de piticul Alberich, veste ce ademeneşte pe zeul suprem, dar şi pe cei doi uriaşi, dispuşi acum să renunţe la zeiţa Freia în schimbul comorii ce le-ar putea dărui putere nemărginită asupra semenilor lor şi chiar asupra zeilor. Wotan decide însă să cucerească el tezaurul fermecat şi împreună cu Loge se cufundă în lumea subpământeană a Nibelungilor. Muzica acestui tablou al Walhallei este ţesută din vechi şi noi leitmotive, de la cel primar (al Rhinului, deposedat de comoară) până la idei muzicale ce semnifică apariţia personajelor perindate în Walhalla (cei doi uriaşi pământeni şi cei patru zei pentru care ei clădiseră castelul). Dintre aceste simboluri muzicale, cel al lui Loge se numără printre cele mai ingenioase dintre cele create de Wagner. Fără a avea plasticitatea luminozităţii, pâlpâirii sau a jocului de flăcări, coloritul ei luminos pare a evoca unul din elementele primare ale naturii (focul), aşa cum acesta va atinge apogeul expresivităţii lui în finalul celui de al treilea act al operei Walkria[1].

În cel de al treilea tablou al operei Wagner ne poartă în întunericimile pământului, ca alt element primar al vieţuirii – aşa cum fuseseră pe rând cel al apelor (în primul tablou), al aerului (din peisajul muntos ce înconjoară Walhalla) şi al focului (prin prezenţa şi glasul lui Loge – în cel de al doilea tablou). Iată-ne acum şi în întunecimea lumii subpământene, în Nibelsheim[2], unde Alberich domneşte acum peste semenii săi (pitici), ca posesor al comorii fermecate. Mime (fratele său) şi ceilalţi semeni-pitici – toţi deveniţi sclavii lui – îi făuresc din aurul furat nu numai inelul miraculos despre care povesteau fetele Rhinului, dar şi alte diferite obiecte menite să asigure putere nestrămutată posesorului lor. Printre acestea şi un coif ce va putea transforma şi chiar face nevăzut pe cel ce-l

[1] Vezi pag. 339.
[2] În traducere liberă: Ţara negurilor.

Scanned with OKEN Scanner

va purta (leitmotivul coifului). Alberich întâmpină pe zei cu ascendenţa dată de putere, ceea ce înverşunează mândria lui Wotan, dar nu şi pe cea a lui Loge, care flatează piticul şi-i cucereşte încrederea. Iată-l pe Alberich mândrindu-se cu puterea dată de obiectele făurite de sclavii lui, ceea ce pare de necrezut lui Loge, diplomaţie ce îndeamnă piticul la demonstraţie. Transformându-se mai întâi (sub coiful fermecat) într-un şarpe uriaş, el face haz şi le arată că poate deveni greu de observat sub forma unei broaşte, pe care Wotan are ideea de a o capta sub talpa lui, în timp ce Loge îi smulge coiful fermecat şi îl face captiv sub forma lui neputincioasă.

După ce muzica celui de al treilea tablou a fost dominată de leitmotivele personajelor subpământene (sclavii fierari, Alberich şi Mime), a zeilor vizitatori (Wotan şi Loge) ca şi ale unor obiecte cu rol determinant în acţiune (inelul de aur, coiful fermecat), urmează ultimul tablou al „operei prolog". Prizonierul Alberich va fi eliberat din captivitatea zeilor numai atunci când întreaga comoară va putea fi predată Rhinului, moment de răscruce al subiectului (marcat de o creştere impresionantă a sonorităţii orchestrale). Alberich este nevoit să accepte, dar aruncă cel de al doilea blestem al său – după cel îndreptat împotriva iubirii (din primul tablou), de data aceasta asupra aurului şi inelului făurit din el (leitmotivul inelului) pe cuvinte zguduitoare (leitmotivul blestemului): să nu aducă putere ci moarte celui ce îl va purta! Răsunetul lui este auzit de cei doi uriaşi, constructori al Walhallei, în al căror gând încolţeşte ideea de a reda zălogul lor (zeiţa Freia) în schimbul inelului ce străluceşte pe degetul lui Wotan. Zadarnic Loge aminteşte zeului suprem faptul că aurul aparţine fiicelor Rhinului şi nu trebuie păstrat sau dat ca plată uriaşilor, zadarnic îl imploră zeii din jur să nu subestimeze forţa blestemului. Doar apariţia Erdei (zeiţa pământului) pare a avea mai multă greutate. Ea încearcă să prevină pe Wotan de nenorocirea ce ameninţă soarta zeilor în cazul în care el va purta inelul blestemat de Alberich, moment în care se înfiripă ameninţător în orchestră un leitmotiv nou, cel ce anunţă sfârşitul zeilor. Genialul arhitect al muzicii acestei epopei legendare introduce în ţesătura dramaturgiei din prima operă a ciclului ideea deznodământului tragic (tratat în ultima parte a Tetralogiei). „Fereşte-te de inel" răsună sfatul adresat lui Wotan de zeiţă, determinându-l să renunţe la ispititoarea putere ce o asigură posesia lui. El îl va preda drept plată celor doi uriaşi, eliberând din stăpânirea lor pe zeiţa Freia. Dar nu va trece multă vreme şi blestemul lui Alberich va aduce prima lui victimă, pe uriaşul Fasolt, omorât din invidie şi lăcomie de Fafner, fratele său. În lumea zeilor domneşte din nou liniştea redată de zeiţa tinereţii veşnice. Dar în timp ce peste Walhalla se înalţă simbolic curcubeul, în adâncul apelor Rhinului fiicele lui îşi plâng mereu nenorocirea. Pe acest contrast se încheie polifonia de imagini, toate tinzând către înţelepciunea finală a Erdei, ca ilustrare a mesajului pe care un poet-muzician ce a trăit şi a creat în tumultuoasa perioadă romantică îl adresa viitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Privită în ansamblul ei, opera *Aurul Rhinului* prezintă o evidentă clarificare a principiilor încercate de Wagner în operele ce preced perioada sa „elveţiană" (*Olandezul zburător*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*). Nici o urmă a vechiului stil de operă în care alternau aşa-numitele „numere închise" ce contraveneau unităţii de acţiune nu mai poate fi întrezărită. Wagner nu întrerupe cursul muzical nici măcar între cele patru tablouri ale operei sale, principiul continuităţii conducându-l la un stil vocal declamatoric integrat organic în „melodismul infinit" al comentariului orchestral, în a cărui ţesătură leitmotivele se împletesc într-o metamorfozare dictată de vastitatea şi complexitatea unui subiect ce se petrece în trei diferite lumi. Nu poate fi surprinsă, deasemeni, nici prezenţa vreunui ansamblu vocal clasic (poate cu excepţia celui ce se înfiripă în jocul celor trei fiice ale Rhinului) şi nici a unui moment coral care să întrerupă sau să încununeze desfăşurarea vreunuia dintre tablouri, nici măcar al celui final, care se impune ca o adevărată demonstraţie de simfonism orchestral. Pentru că Wagner încrustează în această ultimă pagină a partiturii ideea centrală a tetralogiei sale, prin alunecarea muzicii într-o impresionantă descriere a frumuseţii şi prospeţimii naturii ce întrece măreţia trecătoare a Walhallei, noul lăcaş al zeilor. Îndrăznelile limbajului folosit de compozitor (cum ar fi efectul sonor dat de corzile divizate în zece partide, cu sprijin pe arpegiile evocatoare emise de şase harpe) se integrează şi ele în şirul meritelor pe care exprimarea wagneriană le-a înscris în istoria stilului de operă.

2. *Walkiria*

Acţiunea celei de a doua opere a tetralogiei – *Walkria* – se mută din lăcaşul zeilor pe pământ, în lumea celor muritori. Episoadele epice sau descriptive, dominante în opera anterioară, încep să facă loc celor liric-dramatice, caracter ce va influenţa factura evoluţiei simfonice.

Totul începe în timpul unei furtuni ce pare a anunţa dezlănţuirea pasiunii ce va uni eroii principali ai subiectului – Siegmund şi Sieglinde. Ei sunt copii gemeni pe care zeul Wotan – coborât cândva pe pământ sub numele de Wälse – i-a avut cu o muritoare, faptă tăinuită, greu de mărturisit. Soarta a despărţit pe cei doi copii de mici şi tot soarta va face ca ei să se reîntâlnească într-un târziu, când Siegmund, fugărit de duşmanii neamului său în timpul unei furtuni (anunţată de muzica ce deschide această operă) găseşte refugiu într-o colibă din mijlocul pădurii, în care întâmplarea face să locuiască Sieglinde şi soţul ei – sălbatecul Hunding – ce făcea parte din neamul vrăjmaş al Wälsungilor. În timp ce ea primeşte străinul şi îi dă apă pentru a-şi reveni din oboseală hăituirii, o atracţie stranie se înfiripă între cei doi tineri ce au chipul asemănător (leitmotivul iubirii). Doar leitmotivul Wälsungilor – ce se conturează în trama simfonică –

Scanned with OKEN Scanner

anunţă faptul că ei sunt cei doi fraţi despărţiţi din copilărie. Furtuna îl va aduce acasă şi pe Hunding, căruia Sieglinde îi pune somnifer în băutură, de teamă ca el să nu atace pe străinul adăpostit în casa lor. El lasă totuşi străinul să înnopteze în coliba lui, dar dându-şi seama că face parte din neamul Wälsungilor îl provoacă la luptă, decizând ca aceasta să aibă loc a doua zi dimineaţa. Rămas singur, Siegmund îşi cântă nefericirea de a nu fi putut găsi până atunci sabia promisă de tatăl său, a cărei putere magică ar fi putut să-l apere de pericolele ivite (monolog). „Wälse!" răsună chemarea lui tristă, în timp ce o licărire a focului din cămin îl fac să vadă strălucirea unui obiect înfipt până la mânerul lui în trunchiul bătrânului frasin ce sălăşluia în mijlocul camerei sărăcăcioase. Sieglinde – revenită în scenă – îi va destăinui că acest obiect este de fapt o sabie pe care un trecător a înfipt-o în acel copac, spunându-i că doar un erou o va putea mânui, dacă va fi în stare să o elibereze din trunchiul lui. Atracţia care se înfiripase între cei doi tineri din momentul întâlnirii lor (reflectată liric în leitmotivul iubirii intonat de un singur violoncel, unduire melodică ce va cuprinde treptat întreg grupul de celli) dă străinului puterea de a încerca să smulgă sabia din frasin (pe intonaţii ce par a aminti leitmotivul sabiei din finalul primei opere), apoi – la eliberarea ei – pe sonorităţi de fanfară ce simbolizează apariţia eroului pe care îl anunţase Wotan (sau „Wälse", cum era numit pe timpul aventurii lui pământene). Este momentul în care – după furtună – suflul primăverii de afară pătrunde în coliba sărăcăcioasă ca şi în sufletul celor doi tineri prilejuind compozitorului realizarea uneia dintre cele mai vibrante dintre paginile sale lirice. Cântul lui Siegmund pe cuvintele „în lumina lunii luceşte primăvară" aminteşte de unele momente romantice ale operelor create de compozitor înainte de a fi părăsit patria. Comentatorii operei *Walkria* înclină să creadă că Wagner a compus acest „imn al primăverii" (în care e slăvită iubirea) în perioada în care el se îndrăgostise de Mathilde Wesendonck[1], sentiment care îl va determina – aşa cum s-a mai menţionat – să întrerupă la un moment dat creaţia muzicală a Tetralogiei pentru a pune în partitură intensitatea pasiunii sale în cuprinsul unei noi opere (*Tristan şi Isolda*). Revenind la momentul ce decide soarta celor doi îndrăgostiţi, o găsim pe Sieglinde în braţele lui Siegmund, cel ce putea sfida acum orice pericol, ca unul ce era înarmat cu sabia magică pe care tatăl său o împlântase în frasin (căreia îi va da numele *Nothung*[2], în timp ce în orchestră răsună concentrarea unei *stretta* cu intonaţii pasionate, aşa cum indică Wagner pe partitură la acest final de act („wütend"[3]).

În cel de al doilea act al operei acţiunea revine în lăcaşul zeilor, unde Wotan este fericit că fiul său pământean a reuşit să se înarmeze cu sabia

[1] Vezi pag. 350.
[2] Not în limba germană înseamnă nevoie (trebuinţă, pericol), în traducere liberă însemnând de data aceasta „nevoie aprigă", după sensul dat de Wagner.
[3] Cu înverşunare.

Scanned with OKEN Scanner

biruitoare şi va putea astfel contribui la o dorinţă ce pusese stăpânire în ultima vreme pe gândurile sale, cea ca aurul dat uriaşilor să poată fi redat Rhinului, pentru a nu mai aduce nefericire celor ce-l posedă. El ordonă Brünhildei, una dintre cele nouă „Walkirii"[1] – fiicele sale cu Erda, zeiţa vieţii şi înţelepciunii eterne – să-l ocrotească pe Siegmund în lupta ce urma să o poarte cu Hunding pe tărâmul pământean. Dar zeii, oricât de puternici ar fi, au şi ei – ca şi oamenii – micimile lor. Înfricoşat de gelozia soţiei sale (zeiţa Fricka) – care aflase între timp de cei doi copii ai săi zămisliţi cu o pământeană – cere ca aceştia să fie omorâţi, drept pedeapsă pentru dragostea lor incestuoasă. Cu laşitate, Wotan – deşi îndurerat – se învoieşte şi porunceşte Brünhildei să nu-i mai ocrotească fiul, ci pe Hunding adversarul lui în luptă, pentru ca voinţa soţiei sale să fie îndeplinită. Neînfricata Brünhilde îl va apăra totuşi pe Siegmund, faptă ce întărâtă mândria zeului suprem. Nevăzut fiind, el frânge spada din mâna fiului său, lăsându-l să fie omorât de Hunding şi ucide dintr-o atingere şi pe „învingător", în timp ce Sieglinde – care asistase din umbra pădurii la luptă – îşi pierde cunoştinţa. Ar fi murit şi ea curând, aşa cum poruncise Fricka, dacă Brünhilde nu ar fi purtat-o cu ea în mijlocul Walkiriilor pentru a le cere ajutor şi a o putea salva.

Al treilea act debutează cu o preludiere orchestrală de o rară măreţie sonoră – vestita *Cavalcadă a Walkiriilor*. Fără să facă o descriere plastică a galopului sălbatec în care cele nouă fiice ale zeilor Wotan şi Erda gonesc pe caii lor înaripaţi în văzduhul străbătut de fulgere, Wagner evocă prin muzica acestei pagini intensitatea luptei cu timpul şi spaţiul a celor fugăriţi de către Wotan pentru a prinde şi pedepsi pe Brünhilda, fiica ce nu-i ascultase poruncile. Ocrotită de amazoanele surori, neînfricata luptătoare poartă pe calul ei pe Sieglinde, cea care are datoria să supravieţuiască morţii lui Siegmund deoarece va aduce pe lume rodul dragostei lui, pe Siegfried, eroul hărăzit să salveze omenirea de influenţa nefastă a aurului. În cântul Brünhildei străbate leitmotivul viitorului erou, admirabil simfonizat în orchestră de glasul cornilor şi al instrumentelor de lemn, anunţându-se substanţa celei de a treia opere a Tetralogiei. Anticipaţiei acestui simbol muzical se vor alătura leitmotivele iubirii şi „salvării lumii", împletite dramatic în ţesătura simfonică, fără a mai putea îndepărta apropierea şi prezenţa lui Wotan. După ce Sieglinde, purtând cu ea bucăţile rămase din sabia lui Siegmund, va găsi adăpost într-o grotă din inima unei păduri întunecoase, va avea loc conflictul dintre tată şi fiică. Pedeapsa pentru neascultarea poruncii lui va fi gravă: trecerea ei în rândul celor pământeni, ceea ce însemna pierderea nemuririi. Pentru această trecere de la o stare la alta, Wotan o va adormi, somn ce va dura până când va interveni un muritor care o va putea elibera prin dorinţa lui de a-i deveni soţie. Duetul dintre tată şi cea mai dragă dintre fiicele sale este impresionant. Supus legilor ce conduc lumea zeilor el nu o poate ierta, dar poate să îndeplinească marea ei dorinţă de a o înconjura cu un cerc de foc prin care să

[1] Fiinţe supraomeneşti (fiice ale lui Wotan) cu menirea de a transporta eroii pământeni în Walhalla.

Scanned with OKEN Scanner

nu poată pătrunde un muritor de rând, ci doar acel erou înzestrat cu un curaj neasemuit pentru a putea trece prin flăcări şi a ajunge la ea. Mândru de demnitatea fiicei sale, Wotan o îmbrăţişează îndurerat, o adoarme (leitmotivul somnului) şi o depune cu solemnitate pe o stâncă din apropiere, chemând pe Loge, zeul focului, pentru a împrejmui cu flăcări locul somnului ei.

Felul în care Wagner a încadrat acţiunea acestui ultim act al operei Walkiria este genial. Deschisă de „*Cavalcada Walkiriilor*", – minunatele fiice ale lui Wotan ce încercau să-şi ocrotească sora de furia tatălui lor – acţiunea se va sfârşi cu un tablou scenic de o frumuseţe copleşitoare. După ce cârmuitorul zeilor îşi ia cu durere rămas bun de la cea mai iubită dintre fiice (leitmotivul despărţirii), urmează „scena focului" ce înconjoară somnul celei trimise în vieţuire pământeană. În ambele pagini extreme ale deznodământului dramei se impune arta orchestratorului şi a simfonistului cu o rară măiestrie. Pentru că ambele imagini simfonice (cea a cavalcadei şi cea a cercului de foc) afirmă – pe lângă deosebita lor forţă evocatoare – vibraţia unei sensibilităţi interioare de o mistuitoare intensitate. La măreţia strălucitoare a coloritului sonor, ca ilustrare a ambianţei de desfăşurare a acţiunii (în fiecare dintre cazuri), se adaugă ingeniozitatea ţesăturii simbolurilor purtate de leitmotive, procesul cursivităţii orizontale împletindu-se cu cel polifonic, menit să concentreze simultaneitatea unor idei sau simţăminte. Grăitoare în acest sens – al rolului cucerit de orchestră în procesul dramaturgiei vocal-simfonice – rămâne cu deosebire concepţia grandioasă a finalului, în care vâlvătaia sentimentelor trăite de eroii acţiunii (simbolizate prin leitmotivele lor) se îmbină cu cea a flăcărilor ce sunt menite să apere (nu să distrugă) prezenţa şi somnul eroinei, în aşteptarea salvatorului ei (celebra scenă a „incantaţiei focului").

3. *Siegfried*

De-a lungul timpului care a trecut de la crearea acestui imn al iubirii dintre Siegmund şi Sieglinde, comentatorii realizărilor lui scenice nu au încetat să reia problema meritelor lui Wagner în ceea ce priveşte dualitatea geniului său. Dar „a nu vedea în Wagner decât un poet... ar fi o absurditate, deşi el nu încetează niciodată de a fi unul, dar care întotdeauna devine mare alături de muzician" – sublinia Eva Acquistapace în studiul *Fascinaţie şi Antagonism* publicat la Bayreuth în anul 1973, cu prilejul anualului „Festival Wagner". „Când el se exprimă pe cale exclusiv literară (aşa cum face, de exemplu, în „Nouvelles parisienes") – continuă autoarea studiului – nu depăşeşte niciodată nivelul unui scriitor de a doua categorie valorică, deşi el manifestă un real talent... Pe de altă parte, atunci când creează pe plan exclusiv muzical (scriind uverturi, marşuri sau compoziţii în stil funebru) dominante sunt condiţiile exterioare care servesc de schelet „verbal" inspiraţiei. Desigur, el a compus şi câteva lieduri (şi ar fi mai

Scanned with OKEN Scanner

bine să se facă abstracţie de unele romanţe publicate de el în tinereţe pentru a câştiga bani sau pentru a se face cunoscut publicului francez). Dar pentru a le scrie (în accepţiunea valorică a genului, n.n.), inspiraţia lui trebuia să fie stimulată de unitatea ei cu un sentiment personal (aşa cum va apare în liedurile pe versurile Mathildei Wesendonck), sentiment ce – unit cu inspiraţia – putea conferi creaţiei sale un grad valoric apropiat de perfecţiune..." Aplicate la opera *Walkria*, observaţiile expuse de autoarea studiului menţionat apar deosebit de convingătoare în ceea ce priveşte simbioza creatoare dintre poet şi muzician, impresionanta vâlvătaie ce animă acţiunile lui Siegmund izvorând cu evidenţă din sentimentele puternice ce au marcat trăirile compozitorului în perioada creaţiei acestei opere. În zbuciumul lui Siegmund, eroul operei fugărit de duşmani prin furtună şi refugiat în coliba singuratică din mijlocul pădurii, răzbat propriile gânduri ale revoluţionarului chinuit de drama neputinţei lui, precum şi speranţa în apariţia unui erou ce va salva omenirea de nefericirile purtate de veşnica goană după avuţie. Dar peste aceste gânduri se suprapune suflul marii iubiri ce începe să mistuie existenţa compozitorului exilat, cea pentru poeta Mathilde Wesendonck, soţia unui binefăcător al său. Dragostea interzisă de legile morale din dramaturgia operei *Walkria* – aşa cum aceasta izbucneşte în vieţile celor două victime ale destinului – Siegmund şi Sieglinde – nu era străină de simţământul puternic, necunoscut până atunci, pe care îl trăia artistul ajuns la patruzeci de ani. Chiar şi în finalul operei, când somnul Brünhildei este străjuit de cercul de foc ce preludiază forţa dragostei ce va uni destinul ei cu cel al lui Siegfried, se simte intensitatea unei vibraţii subiective ca sursă de inspiraţie a splendorii muzicii. „Brünhilde doarme – va scrie Wagner în jurnalul său – dar eu, vai Doamne, continui să veghez..."

Şi totuşi sentimentul de scufundare în pesimismul neputinţei va începe să se transforme într-o luminoasă beatitudine sufletească din momentul în care destinul va face să fie invitat a locui şi a crea în casa de oaspeţi din imediata vecinătate a palatului în care locuiau soţii Wesendonck la Zürich, pe malul lacului Léman. În această dispoziţie nouă va compune Wagner aproape în întregime primele două acte ale operei *Siegfried* (cea de a treia operă din cuprinsul Tetralogiei sale). Dar, sub impresia dangătelor de clopote ce răsunau în Vinerea-Mare a anului 1857, anunţând comemorarea patimilor lui Isus, el întrerupe lucrul la muzica creaţiei începute pentru a schiţa în linii mari proiectul operei *Parsifal*. „L-am condus pe tânărul meu Siegfried în desişul unei păduri însingurate. Acolo, la umbra unui tei, m-am despărţit de el cu lacrimi în ochi. Ştiu, însă, că în singurătate se va simţi mai bine ca oriunde..." va informa el pe marele său prieten de la Weimar, pe Franz Liszt, într-una din scrisorile trimise în primăvara acelui an. Despărţirea de Siegfried va dura, însă, foarte multă vreme. Determinată mai întâi de dorinţa de a compune muzica pentru cinci dintre poeziile compuse de Mathilda Wesendonck – lieduri înscrise în repertoriul marilor interpreţi de pretutindeni până în zilele noastre –, despărţirea compozitorului de luminosul erou legendar va fi întreruptă în continuare şi de lucrul la una dintre

Scanned with OKEN Scanner

cele mai reprezentative realizări ale geniului său inovator – opera *Tristan şi Isolda*. Deşi acest pasionat *intermezzo* biografic trăit la Zürich nu a durat decât până în anul 1858, când Wagner va încerca să se îndepărteze de sursa marii sale neliniști sufleteşti, opera *Siegfried* va continua să aştepte „în singurătatea pădurii" încă mulţi ani. Reluată vremelnic (în 1865, 1869) creaţia operei ce-i poartă numele va fi terminată doar în luna februarie a anului 1871, la un an după cea de a doua căsătorie a compozitorului (cu Cosima, fiica lui Liszt). Curând după naşterea fiului dăruit de ea – Siegfried Wagner – el va crea omagial o pagină orchestrală *Siegfried-Idyll* ce va concentra vâltoarea sentimentelor ce i-au împlinit universul său sufletesc. Stimulat de luminozitatea evenimentului şi de frumuseţea acestei ultime compoziţii, Wagner – revenit în patrie încă din anul 1861, după ce Liszt reuşise să-i obţină amnistierea decretului de exilare – va desăvârşi în sfârşit şi cea de a treia operă – *Siegfried* – a ciclului său.

După *Aurul Rhinului*, prologul Tetralogiei, cu acţiune petrecută în lumea basmelor (în apele Rhinului, în domeniul subpământean al Nibelungilor sau în Walhalla zeilor); după *Walkria*, cea de a doua operă a ciclului, în care se continua pregătirea apariţiei lui Siegfried – acel erou al viziunii tânărului compozitor care-i plânsese sfârşitul în poemul *Moartea lui Siegfried* (scris de mult, în 1848), Wagner ajunge, în sfârşit, la subiectul de pe atunci proiectat, la opera *Siegfried*.

Aşa cum apare în *Edda* scandinavă[1] şi în vechiul mit german despre Nibelungi, Siegfried era fiu al celor doi pământeni Siegmund şi Sieglinde. Tatăl murise înaintea naşterii lui, răpus de Hunding din voinţa lui Wotan, mama supravieţuise morţii lui datorită Brünhildei, eroica fiică a lui Wotan. El se naşte în sălbăticia pădurii, liber de frică şi de vraja ispitelor ce-a învăluit pe rând pe Alberich (din neamul Nibelungilor), pe Wotan (din neamul zeilor), ca şi pe pământeni (prin uriaşul Fafner, care-şi omoară fratele pentru a putea poseda singur comoara). Sieglinde moare şi ea (la naşterea lui Siegfried). Găsit de Mime (fratele piticului Alberich), el va fi crescut de Nibelung cu gândul ascuns de a putea cuceri prin forţa lui comoara Rhinului, păzită cu străşnicie de Fafner (transformat în balaur). Dar Siegfried va avea din instinct aversiune pentru tutorele diform şi linguşitor, personaj ce a inspirat compozitorului unele efecte muzicale comice ce contrastează puternic cu puritatea şi frumuseţea celor ce ilustrează prezenţa tânărului luptător, ce nu purta afecţiune decât animalelor pădurii, prietenii lui de joacă. Singura avere moştenită de la mama sa Sieglinde erau cele două bucăţi din sabia tatălui lui (Nothung) frântă în lupta cu Hunding armă pe care piticul se străduieşte să o refacă în vederea atingerii planului său.

Desfăşurarea celor trei acte ale operei – formă tripartită păstrată constant de Wagner în operele sale de maturitate[2] – se axează pe prezentarea lui Siegfried până în momentul în care are loc întâlnirea lui cu Brünhilde, tânăra adormită ce-şi aştepta salvatorul în mijlocul cercului de foc aprins de zeul Loge. Acţiunea –

[1] Ciclu de legende şi povestiri eroice (numite *Saga* în limba germană veche).

[2] Prima operă – *Aurul Rhinului* (structurată în patru tablouri) făcând excepţie, ca prolog pregătitor al desfăşurării acţiunii din complexa epopee eroică.

Scanned with OKEN Scanner

preludiată de o pagină orchestrală care ne poartă în lumea basmelor – se petrece în grota lui Mime, în care Nibelungul se trudeşte să sudeze cele două bucăţi din sabia vrăjită. Zadarnică este munca lui la nicovală (pe bătăile ciocanului ce se îmbină cu motivul sabiei), fundal sonor ce este întrerupt de luminosul motiv al „chemării cornului". Acest simbol va domina muzica operei (în diferite transformări corespunzătoare variatelor aspecte ale acţiunii scenice), de data aceasta anunţând venirea lui Siegfried de la vânătoare. Intrarea lui, alături de un urs, aduce în scenă prospeţimea pădurii şi totodată o nuanţă de joacă în ambianţa întunecată de gândurile necurate ale lui Mime, la care se adaugă şi ridicolul pe care îl declanşează frica Nibelungului în contrast cu hazul făcut de tânărul neînfricat. El îi cunoaşte fondul invidios şi nesincer şi după ultimele observaţii făcute în lumea sa (cea a pădurii în care vegetaţia, animalele se aseamănă cu sursa vieţii lor), Siegfried are îndoială că ar putea fi fiul lui Mime. Nici fizicul, nici firea şi nici gândurile lor nu au o cât de mică asemănare. Speriat de înverşunarea celui neînfricat, ca şi de forţa argumentelor lui, Mime este nevoit să-i mărturisească adevărata lui origine. Ajuns cu povestirea la moartea mamei sale, când l-a găsit şi l-a luat să-l crească, muzica reuşeşte să înduioşeze pe cine o ascultă, dar nu şi pe Siegfried care-i cunoaşte viclenia. Cântul lui Mime (oarecum anacronic pentru Wagner, figurând printre rarele melodii terminate de el în perioada noii sale concepţii despre cursivitatea melodică) îl dezgustă şi-l face să se refugieze în pădure, după ce îi ordonă să-i repare Nothungul. După plecarea sa va intra în scenă un bătrân călător (nu altul decât Wotan deghizat din nou în pământean, de la care Mime va afla – după un concurs de întrebări şi răspunsuri– că sabia la care el lucrează nu va putea fi refăcută decât de cineva care nu ştie ce e frica. Călătorul va dispare miraculos la reîntoarcerea lui Siegfried, prilej pentru o nouă spaimă comică a piticului). Dezamăgit de neputinţa lui Mime de a-i fi putut repara sabia, el hotărăşte să-şi încerce isteţimea de a o reface şi a putea, apoi, părăsi înarmat grota piticului. Reuşita lui va fi peste aşteptări atunci când va încerca forţa armei sale pe nicovală, a cărei masivitate o va despărţi în două de la prima lovitură. „Nothung, Nothung!" răsună cântecul său de bucurie, în timp ce înspăimântatul Nibelung hotărăşte să prepare o otravă necruţătoare pentru a-şi omorî rivalul (după ce acesta îl va ucide pe Fafner). Într-un adevărat vârtej orchestral (*So schnell wie moglich*[1] – indică Wagner în partitură) Siegfried părăseşte pentru totdeauna vizuina piticului.

În muzica preludiului la cel de al doilea act al operei se îmbină farmecul dat de glasurile pădurii cu leitmotivul lui Fafner (uriaşul transformat în balaur ce-şi păzeşte comoara) şi cu cel al inelului făurit din aurul Rhinului, anunţând acţiunea. Totul începe în întunecimea nopţii, în faţa grotei lui Fafner, unde Alberich aşteaptă momentul să-şi poată recuceri aurul furat de el Rhinului. Apare şi bătrânul călător ce-l vizitase pe Mime (Wotan) care – departe de a mai dori să reintre în posesia aurului şi să fie din nou victimă a blestemului lui

[1] *Cât de repede posibil.*

Scanned with OKEN Scanner

Alberich – s-a resemnat şi a decis să cedeze comoara lui Siegfried, eroul ce se trage din neamul de pământeni al Wälsungilor. Acesta apare şi el în scenă către zorii zilei, întovărăşit de Mime doar pentru a putea afla locul unde e vizuina lui Fafner. Odată ajuns la ţintă, Siegfried îl îndepărtează şi, rămas singur, se întinde sub un tei pentru a-şi trăi fericirea de a fi eliberat de vechea sa viaţă alături de presupusul lui tată, linguşitor şi fricos. În jurul lui glăsuieşte freamătul pădurii, evocat de orchestră într-o pagină de o rară inspiraţie[1]. Deasupra lui roteşte o pasăre ce nu încetează să cânte, în timp ce el, copilăros, îşi construieşte un fluier dintr-o trestie pentru a încerca să comunice cu ea. Nereuşind şi repetând încercarea cu cornul său de vânătoare, trezeşte pe Fafner, care iese din vizuină şi la încercarea lui de a-l ataca Siegfried îl ucide cu prima lovitură a sabiei sale fermecate, în timp ce în orchestră răsună vechiul leitmotiv al blestemului lui Alberich. S-a întâmplat, însă, ca atunci când învingătorul şi-a tras sabia din trupul monstrului, o picătură din sângele lui să-i fi atins buzele, moment din care el începe să-şi dea seama că înţelege glasul păsării ce nu conteneşte să zboare deasupra lui. De la ea află că trebuie să pătrundă în grotă, să ia din comoară doar inelul (care-i va da puteri nemărginite) şi coiful (care-l va putea face nevăzut). La ieşirea din vizuina monstrului îl aşteaptă însă Mime, încercând să-l ademenească cu o băutură răcoritoare, binevenită după fapta lui eroică. Dar pasărea veghează deasupra lui şi îl avertizează că licoarea este otrăvită, ceea ce îl determină să răspundă piticului cu lovitura sabiei lui care nu iartă şi să-l ucidă în dreaptă apărare. Vrăjita pasăre va continua să-i vorbească şi să-i conducă paşii către locul în care Brünhilde doarme, pentru a o trezi la viaţă – la viaţa pământească – şi a-i răsplăti, astfel, eroismul de a-şi fi sacrificat nemurirea pentru salvarea idealului legendar.

Privit în ansamblul operei, acest act – care este startul faptelor eroice pe care tânărul erou are menirea să le înfăptuiască – apare mai static în ceea ce priveşte acţiunea scenică, dominată în mare măsură de dialogurile purtate de puţinele personaje care o animă. Compozitorul excelează în schimb prin inspiraţia rară a descrierilor sale muzicale, a artei de a da colorit viu glasului de pasăre sau cornului lui Siegfried, pe fondul difuz de „glăsuire" a pădurii măreţe. Nu e de mirare că Wagner s-a oprit din lucrul său la acest moment de vrajă romantică, după care nu era uşor să reintri în firul dramatic al povestirii. El va încerca să-l continue după doisprezece ani (în 1869), când va realiza cel de al treilea act al operei, deschis de prezenţa lui Wotan, mereu îngrijorat de apropiatul sfârşit al neamului său. Nici Erda, zeiţa înţelepciunii, pe care o cheamă pentru a-i alina frământarea, nu poate să-i aducă linişte, iar în lupta pe care o va purta cu tânărul Siegfried, mereu condus de glasul păsării fermecate, va fi învins de spada pe care

[1] „*Murmurul pădurii*" este denumirea sub care această pagină orchestrală este cunoscută în viaţa de concert.

el însuşi o despicase în două în lupta dintre Siegmund şi Hunding[1], moment în care răsună în orchestră acel impresionant *memento* muzical (leitmotivul sabiei). Wotan se va retrage resemnat din calea lui şi va asista – nevăzut – la felul cura-jos în care adversarul său pământean străbate brâul de flăcări pentru a ajunge la stânca pe care el îşi adormise fiica. Siegfried o va descoperi sub coiful şi scutul ei de Walkrie şi la simţământul straniu pe care îl încerca pentru prima oară în viaţă, o sărută şi o deşteaptă din somnul pedepsei la care fusese supusă. Salutul ei către soare şi către viaţa la care revine, apoi duetul de iubire care îi urmează, încheie cu geniu această a treia operă a tetralogiei, cea mai luminoasă dintre toate. De data aceasta Wagner opune pesimismului romantic latura sa beethoveniană, dând cursului dramaturgic luminozitatea fericirii eroic cucerite de către cei doi tineri luptători.

George Enescu, marele muzician român, considera genial acest final de operă. „Eram wagnerian până în măduva oaselor, va mărturisi el în amintirile sale redactate de Bernard Gavoty. ...Este cel mai răscolitor dintre muzicieni, cel care vorbind mereu despre zei, se adresează totuşi oamenilor şi laturei celei mai intime a fiecăruia dintre noi. Când în actul al treilea Siegfried, eroul, descoperă pe Brünhilde adormită, Wagner scrie cu o extraordinară sinceritate reacţiile aproape fizice ale unui îndrăgostit ce se lasă cuprins de extaz... Iată de ce preferinţele cele mai adânci le am pentru *Siegfried*, mai cu seamă pentru actul al treilea“[2].

4. *Amurgul zeilor*

Splendoarea şi sinceritatea artistică pe care a admirat-o şi a subliniat-o George Enescu în amintirile sale va păli în faţa umbrelor ce vor învălui dramaturgia ultimei părţi a Tetralogiei wagneriene, în opera *Amurgul zeilor*. Trecut prin criza sufletească trăită între anii 1857–1859 – ani în care a compus opera *Tristan şi Isolda;* prin valurile de nesiguranţă ce i-au întunecat anii exilului (1849–1861); prin transformările ce au survenit în viaţa sa personală[3], Wagner va ajunge să conceapă finalul monumentalei sale epopei poetic-muzicale cu o scădere a elanului eroic şi chiar de o slăbire a logicii cursului lui dramaturgic. De data aceasta supranaturalul legendar începe să apară împânzit de acţiunile mai puţini inspirate ale unor personaje nou apărute în acţiunea întregului, iar

[1] Vezi finalul actului II din opera *Walkria*.
[2] Bernard Gavoty: *Amintirile lui George Enescu*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982, p. 71–72.
[3] Dragostea pentru Mathilde Wesendonck, despărţirea de Minna – prima sa soţie – şi moartea ei din anul 1866; transformarea situaţiei lui materiale datorită protecţiei ce a primit-o la începutul anului 1864, din partea tânărului suveran Ludovic al II-lea şi cu deosebire înrâurirea mare pe care a avut-o asupra gândirii sale filosofia lui Schopenhauer.

Scanned with OKEN Scanner

transformările ce survin în fizionomia lui Siegfried (datorate coifului magic) conduc la dificultăţi de recunoaştere a lui, ca şi de înţelegere a desfăşurării acţiunii. După splendoarea ideatică şi sonoră a operelor *Walkiria* şi *Siegfried,* complicaţiile situaţiilor scenice ale acestei opere finale (oglindite cu mereu genială măiestrie în procesul de simfonizare al multitudinii de simboluri muzicale), solicită cu necesitate cunoaşterea scenariului făcut de Wagner – de fapt o amplificare a celui pe care îl scrisese în 1848 (*Moartea lui Siegfried*), de la care a şi pornit ulterior întreaga creaţie a tetralogiei.

L-am părăsit, aşadar, pe Siegfried la sfârşitul actului al celei de a treia opere a ciclului, ca învingător al zeului Wotan, după ce eliberase comoara Rhinului cu o armă pe care doar el a putut-o refăuri, ca unul ce nu cunoştea frica şi nici dorinţa de a cuceri puteri asupra întregii lumi. Înfăptuirile acestui fiu al pădurii nu afirmă decât dragostea de viaţă şi dorinţa de a se bucura de ea, în puternic contrast cu aspiraţia de a afla marea linişte doar în nefiinţă, ilustrată de personajul Wotan – în acest ultim stadiu al existenţei lui –, cea de a afla marea linişte doar în nefiinţă.

Conştient de dificultăţile implicate de trecerea la concluzia dramaturgică a Tetralogiei sale, Wagner crează un amplu prolog acţiunii scenice a operei finale (structurată şi aceasta pe trei acte, formă adoptată în mod constant de compozitor). El imaginează o noapte de basm pe stânca Walkiriilor, unde trei ursitoare – fiice ale Erdei – deapănă firul destinului, care la un moment dat se rupe. Poetul pune în glasul lor „trecutele fapte" ale lui Woltan, zeul lor suprem ce – învins de propria lui lancie – aşteaptă resemnat sfârşitul puterii şi al neamului său adunat în Walhalla, a cărui măreţie o plătise cu aurul pe care îl furase de la Nibelungi. O măiestrită împletire a leitmotivelor cunoscute (simbolizând personaje perindate anterior, simţămintele lor, precum şi unele obiecte cu rol determinant în desfăşurarea acţiunii – ca, de exemplu, cel al inelului făurit din aurul Rhinului, al săbiei Nothung, al stâncii pe care a fost adormită tânăra Walkirie ş.a.), cărora se adaugă unele noi (al „Nornelor[1], al firului destinului depănat de ele), ultimul amintind procesul muzical de înfiripare a primului leitmotiv al întregii Tetralogii, ca simbol de început al unei lumi noi, cea ilustrată de puritatea lui Siegfried.

Cu aceste date ce par a face puntea dintre un trecut dominat de lupte pentru cucerirea puterii, pe de o parte, şi viitorul unei lumi eliberate de ambiţia avuţiei, ca şi de blestemul lui Alberich, pe de alta, încep zorii zilei (actul I) care aduc în scenă pe cei doi eroi Siegfried şi Brünhilde (fosta Walkirie, devenită pământeană) – cântându-şi dragostea şi fericirea. Înainte de a pleca spre misiunile ce le are de înfăptuit, Siegfried îi dă iubitei lui inelul magic, în timp ce ea îi aduce în dar calul ei de Walkirie, pe care el va străbate din nou prin brâul de foc pentru a răzbate în măreţia pădurii, ale cărei cărări îl vor purta la semenii ce-şi

[1] *Die Norne* – ursitoare (lb. germ.).

Scanned with OKEN Scanner

aşteptau salvatorul. Din nou o împletire genială între vechile simboluri muzicale şi înfiriparea unora noi (ca cel al dragostei Brünhildei), cărora se adaugă inflexiuni descriptive de o rară inspiraţie, sugerând călătoria călăreţului prin desişul pădurii, la capătul căreia va răsuna cornul lui de vânătoare pentru a vesti iubitei ajungerea lui pe valea Rhinului. Este un tablou silvestru sonor a cărui splendoare poate fi ascultată şi detaşată, în programele concertelor simfonice, deşi muzica lui este organic integrată în ţesătura dramaturgiei scenice[1].

După acest moment simfonic, eroul călător – pătrunde într-o lume necunoscută. Este domeniul Gibichungilor, neam condus de regele Gunther şi de sora lui Gutrune. Din anturajul lor doar Hagen, frate cu regele numai după mamă, mai face legătura cu lumea urmărită până în acest moment de Wagner, fiind fiu al piticului Alberich. El povesteşte fraţilor săi Gibichungi faptele eroice ale uneia din fiicele lui Woltan, ca şi cele ale pământeanului Siegfried, cu intenţia de a le trezi interesul pentru aceşti doi eroi şi a putea recuceri – cu ajutorul lor – inelul pe care Nibelungii, deveniţi vasali ai tatălui său, îl făuriseră din aurul furat ondinelor. Siegfried, ajuns pe domeniul lor după o lungă călătorie, va fi întâmpinat de ei cu entuziasm pe malul Rhinului şi invitat să facă un popas la castelul lor. Pentru a-l putea cuceri, Gutrune îi va turna în băutură o licoare fermecată, care să-l facă să uite trecutul. Înconjurat de veselie, el uită de dragostea Brünhildei şi de ţinta călătoriei sale, se îndrăgosteşte de Gutrune şi se înfrăţeşte printr-un jurământ de prietenie veşnică cu fratele ei – regele Gunther – căruia îi promite că-i va aduce din depărtare femeia dorită (pe Brünhilde, făptura de care el nu-şi mai aducea aminte).

În acest timp tânăra fată, abia readusă la viaţă, trăia fericită înconjurată de cercul ei de foc, urmărindu-şi cu gândul iubitul de curând plecat. Pe leitmotivul „cavalcadei Walkiriilor" apare una dintre surorile ei (walkria Waltrude) pentru a încerca să o convingă a reda celor trei fiice ale Rhinului inelul dat ei de Siegfried, ca singură posibilitate de a salva pieirea apropiată a zeilor, ceea ce tânăra îndrăgostită nu poate să facă decât cu preţul vieţii şi tresare extaziată la sunetul cornului de vânătoare ce anunţă venirea iubitului ei.

Dacă până acum povestitorul Wagner a avut limpezime în desfăşurarea evenimentelor legendare, cu acest moment încep adevăratele dificultăţi în ceea ce priveşte înţelegerea lor. Pe calul dăruit de ea, Siegfried trece mereu neînfricat prin brâul de foc pentru a o regăsi. Că nu o recunoaşte, ca unul ce continuă să fie sub efectul dat de „filtrul uitării" ce i-a fost strecurat în băutură prin înşelăciune; că-i smulge inelul de pe deget (pentru a nu mai purta cu ea mărturia unei mai vechi legături), sau că pune între trupurile lor spada lui atotputernică în timpul nopţii pe care ei sunt nevoiţi să o petreacă împreună în peştera din pădure, acestea ar putea fi interpretate ca întâmplări „plauzibile" în basme sau istorisiri legendare. Dar ca unul ce devenise neştiutor de trecutul lui, cum se face că nu a

[1] În programele de concert figurează sub denumirea de *Siegfried Rheinfahrt* (Călătoria lui Siegfried pe Rhin).

Scanned with OKEN Scanner

uitat să-şi transforme înfăţişarea cu cea a unui alt personaj pentru a-şi putea deruta prada şi a o putea purta drept logodnică noului său prieten din neamul Gibichungilor? „El va aduce propria sa soţie regelui, iar mie inelul!“ răsună cu dezgustătoare satisfacţie glasul lui Hagen în aşteptarea deznodământului nefast.

Cel de al doilea act al operei *Amurgul zeilor* pare a aduce speranţa unor clarificări logice ale situaţiei. Ajuns la castelul lui Gunther, Siegfried anunţă că şi-a îndeplinit promisiunea făcută prietenului său, ceea ce decide o măreaţă dublă festivitate: cea a nunţii regelui cu Brünhilde şi a surorii lui cu Siegfried. Întreg tribul Gibichung este invitat la nuntă, declanşând o avalanşă de veselie sărbătorească. E un prilej care aduce o adevărată surpriză în concepţia structurii muzicale – intervenţia unui cor („*Corul vasalilor*“) ca răspuns la chemarea făcută de Hagen („fericitul fiu al lui Alberich“) ce-şi vedea visul aproape îndeplinit. Zadarnic încearcă tânăra Brünhilde să îndepărteze neînţelegerea ce planează asupra pregătirii evenimentului, zadarnic are mărturie inelul de aur aflat acum pe degetul lui Siegfried ea este mereu respinsă de cel ce nu-şi mai poate aminti nimic din trecutul său nepătat. Şi iată că vechea Walkirie – cândva nemuritoare şi veşnic luptătoare neînfricată – se manifestă acum ca o pământeană de rând, geloasă şi necruţătoare. Ea decide să se răzbune pe bărbatul iubit, hotărând să trădeze duşmanilor locul vulnerabil de pe trupul lui (neatins de sângele fermecat al lui Fafner, atunci când scăldându-se în el, i se lipise o frunză pe spinare). Era singurul loc prin care Siegfried ar fi putut fi ucis.

Prilejul trădării se va ivi curând în timpul unei vânători ce va avea loc în cel de al treilea act, ultimul al acestei opere ca şi al întregii Tetralogii. Acţiunea lui debutează senin, din nou pe malurile Rhinului, unde destinul poartă paşii lui Siegfried, răzleţit de grupul lui de vânătoare. Pe legănarea vechiului motiv al Rhinului el este întâmpinat de cele trei fiice ale râului, care îl roagă să le redea inelul de pe deget, pentru a fi salvat de pericolul morţii care îl aşteaptă. Dar, ca întotdeauna, pe Siegfried nici un pericol nu-l poate speria. El rămâne neînfricat în faţa prezicerii lor naive şi păstrează inelul drept mărturie a curajului său. Urmează reîntâlnirea lui cu ceilalţi vânători, în fruntea cărora este Hagen. Prietenos, acesta îl îndeamnă să-i povestească felul în care i-a decurs viaţa până la întâlnirea lor. Lipsit de memorie, cum ajunsese în urma băuturii fermecate, Siegfried nu reuşeşte să o facă şi Hagen îi va da cu cinism o a doua licoare vrăjită pentru a-i trezi amintirile. În acest decor de prospeţime a naturii, tânărul Siegfried, întins pe covorul de iarbă, povesteşte presupusului său prieten cursul vieţii lui. Wagner are prilejul să creeze o pagină simfonică retrospectivă de mare măiestrie, reînviind şi îmbinând simbolurile muzicale avute de personajele, locurile sau obiectele ce au împrejmuit eroul său: cel al lui Mime, piticul care crescuse copilul Sieglindei; cel al săbiei Nothung – singura moştenire pe care o primise de la mama sa; cel al pădurii în care acesta nu avusese tovarăşi de joacă decât puii de animale; cel al balaurului pe care el a trebuit să-l omoare pentru a asculta glasul păsării fermecate; cel al focului prin care a trebuit să treacă pentru a o întâlni pe Brünhilde şi a sărutului prin care a trezit-o la viaţă... – amintire uluitoare ce redeşteaptă tânărului povestitor marea lui iubire pentru cea pe care,

Scanned with OKEN Scanner

o uitase. Este momentul în care el ridică privirea spre cer pentru a privi doi corbi ce se rotesc şi-i prevestesc moartea, împrejurare ce favorizează intenţia lui Hagen de a-l ucide. Înfigându-i sabia în singurul loc de pe spinarea lui prin care putea fi răpus, Siegfried moare cu gândul curat, spălat prin amintirea Brünhildei. Acest sfârşit de viaţă inspiră compozitorului gravitatea unei muzici de un rar tragism (*Marşul funebru*), pe desfăşurarea căruia are loc o nouă privire muzicală înapoi către înfăptuirile eroului legendar. Vânătorii îi vor depune trupul pe o targă de ramuri şi-l vor purta pioşi pe malul Rhinului, sub razele lunii ce abia mai pot străbate prin ceaţa ce se lasă.

Ajunşi la porţile castelului lui Gunther, blestemul lui Alberich va continua să-şi manifeste magia. Regele va fi doborât în lupta lui cu Hagen, care-şi reclamă dreptul de a avea inelul, în timp ce Brünhilde – trezită la realitatea faptelor şi copleşită de durerea de a-şi fi trădat şi pierdut iubitul – hotărăşte să-l răzbune. Ea îşi pune inelul lui pe deget şi porunceşte să se ridice un rug uriaş, ale cărui flăcări încep să se întindă peste castelul Gibichungilor şi peste înălţimile Walhallei, aducând pieirea zeilor cei puternici. Astfel, blestemul piticului Alberich ajunge pe toţi cei ce au purtat inelul, în frunte cu Wotan, cel care îşi sacrificase fiica pentru a doua oară şi – prin ea – pe eroul ce nu cunoştea dorinţa de putere şi ar fi putut salva omenirea de forţa ei distrugătoare. Însăşi Brünhilde, cu inelul magic pe deget şi călărind pe Grane, calul ei de fostă Walkirie, se va arunca în flăcări pentru a-şi afla mântuirea şi dragostea în moarte. Apele Rhinului se vor revărsa şi vor culege inelul – purificat de foc – din valurile de cenuşe, predând fiicelor lui vechea veselie şi bucuria de a cânta frumuseţea podoabei lor redobândite. Zadarnic se va azvârli Hagen în apele râului pentru a-şi căuta inelul, pentru că blestemul lui Alberich va lovi şi pe propriul său fiu.

După impresionanta muzică funebră ce a întovărăşit moartea lui Siegfried, Wagner va închina morţii Brünhildei o ultimă pagină simfonică sintetizatoare, dominată de motivul mântuirii prin dragoste, idee ce ilustrează ţelul său artistic: lipsită de stăpânirea puterii prin avuţie, lumea va putea trăi în pace, condusă de singurul şi supremul izvor de fericire, cel al iubirii. Acesta este tâlcul pe care poetul şi compozitorul celei mai vaste opere din câte s-au scris vreodată – *Inelul Nibelungilor* – l-a cules din diferitele variante ale legendelor şi cântecelor nordice despre neamul Wälsungilor, după cel al Nibelungilor şi al Gibichungilor, sau despre zeii Walhallei, înrudiţi prin Wotan cu neamul Wälsungilor pământeni, al căror ultim fiu – eroul Siegfried – deşi neprihănit, dar purtător al inelului magic, va trebui să cadă şi el victimă a blestemului primar.

Tristan şi Isolda

Puritatea dragostei dintre Siegfried şi Brünhilde, ce-şi va găsi şi de data aceasta împlinirea în moarte, va continua să domine gândirea acestui mare

Scanned with OKEN Scanner

romantic, aşa cum apare ilustrată cu geniu şi în capodopera sa *Tristan şi Isolda*. Dar faptul că realizarea acestei noi creaţii a fost dictată de intensitatea unui simţământ de iubire atât de copleşitor încât a reuşit să despartă compozitorul de cel mai iubit dintre eroii săi – de Siegfried – şi de măreţia misiunii pe care aceasta o avea, a imprimat modului său de exprimare trăsături surprinzător de noi atât în concepţia dramaturgiei scenice, cât şi în cea a facturii stilistice. Desigur că îndrăznelile afirmate treptat în şirul operelor create anterior de Wagner – de la *Olandez* la *Siegfried* – continuă să-şi manifeste forţa unei expresivităţi ce tinde cu încrâncenare către veridicitatea procesului artistic. Să amintim de atenuarea din ce în ce mai evidentă a procesului de fărâmiţare a acţiunii scenice ce era datorat nelipsitelor intervenţii ale „numerelor închise" (ale căror urme mai pot fi surprinse şi în realizările ce datează din perioada trăită de Wagner la Dresda şi chiar – extrem de rar, este drept – în primele opere ale Tetralogiei). Să subliniem din nou meritul compozitorului de a fi insinuat treptat prezenţa unor „motive-simbol" într-o tramă muzicală „infinită" – după cum au încercat comentatorii să o caracterizeze – ce nu urmărea de fapt decât continuitatea şi metamorfozarea situaţiilor şi a simţămintelor omeneşti, aşa cum acestea se manifestă în cursul firesc al vieţii, sau pe cel de a fi condus gândirea sa muzicală către realizarea unei crescânde înlănţuiri între contribuţia orchestrală şi cea vocală în complexitatea procesului interpretativ? Toate aceste merite amintite, din ce în ce mai clarificate şi mai sigure în exprimarea wagneriană, au dat o prospeţime veridică limbajului acestui gen muzical scenic, prospeţime unanim recunoscută astăzi, când este privită prin perspectiva pe care o oferă continua trecere a timpului. Dar peste importanţa istorică a noilor trăsături stilistice ce au contribuit la detaşarea operei de strălucirea dată de modelele vechilor „concerte costumate" ce au încântat publicul timp de două secole, Wagner a reuşit să impună şi alte elemente surprinzător de noi în opera *Tristan şi Isolda*, toate izvorâte din intensitatea unei pasiuni ce poartă gândirea istoricului către ceea ce a însemnat excentricitatea stilistică a italianului Gesualdo da Venosa în evoluţia expresivităţii muzicale. Este vorba de acea muzică „ce se mişca într-un stil straniu" dar care cuprindea „o artă infinită", după cum remarca Alfonso Fontanelli, surprins de vibraţia muzicii create de cel mai romantic dintre madrigaliştii ce au trăit şi au compus la răspântia dintre veacurile XVI-XVII[1].

Ne propunem să zăbovim mai îndelung asupra acestei creaţii wagneriene – opera *Tristan şi Isolda* – ce şi-a lăsat o inestimabilă urmă în gândirea şi exprimarea muzicală a mult diversificatei epoci a romantismului târziu şi a postromantismului.

Înfiriparea ei coincide cu perioada în care Wagner s-a îndrăgostit de Mathilde Wesendonck (1853), dar licărirea acestui sentiment inspirator – întrerupt de o prelungită stabilire a ei şi a soţului ei la Paris – începe să fie dogorâtoare doar către sfârşitul anului 1856, când soţii Wesendonck revin la

[1] Vezi volumul I, p. 155-159.

Scanned with OKEN Scanner

Zürich şi invită pe muzicianul ce cucerise faimă între timp să locuiască într-o vilă din preajma somptuoasei lor locuinţe. Este locul şi momentul în care muzica operei *Tristan şi Isolda* a invadat sufletul compozitorului-poet şi a început să-i conducă cu febrilitate crescândă inspiraţia. Poemul şi muzica dramei, precum şi fericirea oferită de intimitatea lecturii ei la pian alături de femeia iubită au însemnat singura şi suprema răsplată a creatorului ajuns la patruzeci şi patru de ani. Umbrele ce pluteau asupra situaţiei în care cei doi îndrăgostiţi se aflau (amândoi căsătoriţi, deci inaccesibili unei fericiri limpezi) nu fuseseră străine celor ce au imaginat tragismul vechii legende, căreia Wagner i-a dat cea mai emoţionantă dintre rezonanţele ei în numeroasele încercări de literaturizare.

Aşadar, copleşit de vulcanicul său sentiment de iubire, Wagner nu a mai putut continua înălţătoarele gânduri ce urmăreau până nu de mult acţiunile lui Siegfried şi – fără să fi ştiut când, unde şi dacă va mai sfârşi vreodată monumentalul său plan de a compune un ciclu de opere despre destinul comorii furate din apele Rhinului – se avântă în realizarea unei neprevăzute creaţii, în ale cărei pagini să-şi poată dezvălui tumultul său sufletesc. „L-am condus pe tânărul meu Siegfried în desişul unei păduri însingurate. Acolo, la umbra unui tei, m-am despărţit de el cu lacrimi în ochi..." mărturisise compozitorul neputinţa de a mai fi fost în stare să continue lucrul la ciclul de opere început, într-una dintre scrisorile adresate de el lui Liszt la Weimar. Aşa cum se ştie – şi cum a fost precizat în prezentarea făcută anterior întregului ciclu – Wagner va desăvârşi epocala sa Tetralogie, cucerind lauri după lauri, după trecerea a două decenii, când apele se vor linişti şi opera *Tristan şi Isolda* va începe să-şi impună simbolul ei de iubire atotbiruitoare în lupta ei cu prejudecăţile sociale. Dar până atunci el va trăi sub vraja celui mai tulburător dintre simţămintele trăite, întărit de speranţa împlinirii lui doar dincolo de viaţa pământească. Este vraja care a condus şi destinul celor doi îndrăgostiţi din una din cele mai răspândite povestiri cavalereşti ale epocii medievale, a cărei substanţă tragică – intrată curând în tezaurul legendar – a inspirat fantezia vechilor trubaduri şi a unor poeţi ce le-au urmat.

Să dăm cuvântul lui Wagner-poetul, care – ca de fiecare dată – şi-a tras seva creaţiilor din textele mai multor surse literare, din rândul cărora se detaşează de data aceasta cele ale versurilor lui Gottfried von Strassburg. (apărute în jurul anului 1210) pe care le-a cunoscut din piesele lui Hans Sachs – vestitul Maestru-cântăreţ din Nürnberg[1] şi chiar din realizările unor poeţi germani din contemporaneitatea sa încă din perioada în care era dirijor la Dresda. Dar spre deosebire de operele compuse anterior, desfăşurarea acţiunii dramatice din *Tristan şi Isolda* apare secundar tratată, pe primul plan imprimându-se intenţia compozitorului de a fora în profunzimea evenimentelor subiective, a încărcăturilor lăuntrice trăite de cei doi eroi, viziune ce devine determinantă în întreg angrenajul tragic al subiectului, ca şi al limbajului muzical. Desigur că logica acţiunii, a cursului ei neîntrerupt, nu a fost neglijată de talentatul libretist,

[1] Vezi vol. I (p. 101, 102, 191).

Scanned with OKEN Scanner

prezenţa celor două personaje principale ale operei nefiind nici o clipă detaşată de ambianţa înconjurătoare (a corăbiei ce pluteşte pe întinsul mării – în primul act; a nopţii de vară ce împrejmuie întâlnirea dintre cei doi îndrăgostiţi, în actul al treilea. În aceste decoruri şi printre doar câteva personaje ce apar trecător – ca regele Marke şi intrigantul cavaler Melot, ca cei doi însoţitori devotaţi ai eroilor principali (Brangäne şi Kurvenal) – se ţese destinul celor doi tineri ce vor muri încrezători în forţa şi eternitatea iubirii lor. Şi astfel, la variatele versuri ale străvechiului mit celtic, Wagner mai adăuga una, de fapt cea care s-a dovedit a fi contribuit în cea mai mare măsură la popularizarea şi nemurirea subiectului legendar.

Valoarea poemului wagnerian s-a datorat în mare parte şi corespondenţei ce a existat între tragismul vechiului mit şi intensitatea sentimentului pe care autorul îl trăia în acea perioadă, sentiment ce nu-şi putea găsi speranţa în vre-o cale de împlinire. În primul rând pentru că eroina legendei aparţinea – ca şi Mathilde Wesendonck – unui bărbat atotputernic (regele Marke) care era totodată şi sprijinitorul lui Tristan (asemenea binefăcătorului său – Otto Wesendonck) şi dragostea celor doi eroi ai legendei, înlănţuiţi pe vecie de vraja unei băuturi trebuia să fie ascunsă de lumina zilei. Mai mult decât atât, Wagner găseşte corespondent şi între tragicul deznodământ al mitului (declanşat de intriga unui spion gelos) şi acţiunile soţiei sale (Minna Planer), după cum analogia continuă să fie evidentă şi în înţelegerea pe care o manifestă atât regele Marke cât şi soţul femeii iubite de el, rival ce nu va înceta să fie binefăcătorul său. Alături de această legătură dintre mit şi starea sa sufletească, se poate surprinde şi meritul obiectiv al artistului romantic, care prin actul său poetic-muzical relevă şi combate cu îndrăzneală adevăruri de viaţă ce-şi manifestă actualitatea în orice loc şi în orice timp. Wagner, artist al secolului al XIX-lea, opune restricţiilor social-religioase ale vremii sale exemple de eroi ce s-au desprins de absurditatea prejudecăţilor medievale, părăsind – asemenea lui Tristan – rigiditatea unor principii cavalereşti şi acţionând condus de o pasiune ce nu mai putea ţine seama de legile supunerii faţă de suveran (al cărui nepot şi serv era). Nici Isolda nu mai apare supusă convenţiilor matrimoniale ce erau urmate cu sfinţenie în viaţa de familie. Ea nu mai poate asculta până nici sfaturile cameristei sale devotate (sclavă şi ea a unor principii ce îngrădeau dreptul la fericire), înfruntând obstacolele apărute în cale până la suprema ei renunţare la viaţă.

Remarcabilă rămâne şi acea simplitate – rar întâlnită în istoria genului – cu care poetul a condus acţiunea acestei tulburătoare creaţii cu sensuri vădit autobiografice. Sincer şi îndrăzneţ, el va trăi şi îndoieli chinuitoare în legătură cu receptivitatea publicului la noua sa viziune poetic-muzicală. „*Tristan* – scria el Mathildei Wesendonck – este ceva îngrozitor şi nu am idee despre felul în care (opera) va putea fi suportată de public". Şi tocmai ceea ce i s-a părut compozitorului că va fi şocant şi „greu de suportat" în noua sa realizare s-a dovedit a fi fost măsura cea mai reprezentativă a geniului său inovator, calitate ce se impune cu impresionantă forţă o dată cu primele măsuri ale *Preludiului*.

Scanned with OKEN Scanner

În tonuri stranii se înfiripă (la violonceli şi suflători de lemn) vibraţia unei idei muzicale ce poartă în alcătuirea ei înlănţuirea a două motive (primul întrebător, celălalt – părând a răspunde pe o înălţare a sunetelor), complementaritate ce este reluată în trei secvenţe suitoare pe o sonoritate ce creşte apoi până la strigăt. Impresionanta intensitate sonoră pare a anunţa tragismul acţiunii scenice (forte-piu, forte-fortissimo, măsurile 8–9), pentru a reveni apoi la tonul trist şi grav al povestirii. Încărcătura de mister şi pasiune a acestui cuplu motivic din ţesătura melodică va cunoaşte transformări uluitoare în derularea continuă a preludierii muzicale (iar apoi în cea a întregii dramaturgii scenice) rămânând o demonstraţie de forţă expresivă a unei geniale gândiri sintetizatoare. Pentru că simplitatea primului motiv întrebător şi cu deosebire a celui ce-l continuă (consecvent ascendent: *sol diez – la – la diez – si*) se va impune ca izvor de inspiraţie pentru conturarea viitoarelor simboluri leitmotivice (al iubirii pasionate, al nostalgiei, al dorinţei, al deznădejdi ş.a.) ce vor tinde toate a ilustra intensitatea sentimentelor trăite de cei doi eroi, în continua lor înălţare către infinitul eliberator.

Prima scenă de pe vaporul ce poartă pe prinţesa Isolda către căsătoria ei convenţională cu regele Marke este departe de a anunţa marea ei iubire pentru Tristan, nuanţele dureroase din muzica ce preludiază acţiunea scenică fiind înlocuite de unele tendinţe de plasticizare a stărilor emoţionale ce intervin în desfăşurarea acţiunii. Aşa apar izbucnirile ei de revoltă împotriva tânărului venit pe meleagurile Irlandei pentru a-şi îndeplini misiunea de a o conduce către bogatul ţinut Cornwall, ca mireasă a stăpânului său (regele Marke). În acest contrast creat de compozitor între substanţa tragică a subiectului şi manifestările tinerei prinţese, doar cântecul trist al unui marinar de pe punte mai poartă în el nuanţe ale sentimentului de nostalgie dat de îndepărtarea de pământul natal. Şi doar când ea îl zăreşte pe Tristan la cârma corăbiei ce o duce spre moarte, compozitorul intercalează motivul iubirii, stins şi trecător (la corn englez), pentru ca următoarele momente ale acţiunii scenice să fie din nou îndreptate către apăsătoarele ei gânduri de răzbunare împotriva cavalerului ce o conduce pentru a o dărui altui bărbat, fără a-i da nici un semn de atenţie. Ideea de a-i oferi o cupă cu băutură în care să i se fi turnat filtrul morţii – cupă din care ar fi urmat să soarbă şi ea pentru a învinge destinul ce a hotărât să o căsătorească cu un necunoscut – o linişteşte. Destinul, însă, s-a dovedit greu de învins, pentru că Brangăna, însoţitoarea şi confidenta ei devotată, toarnă din greşeală elexirul iubirii în licoarea destinată morţii. Când unul după altul sorb din „cupa împăcării" – cum o prezintă Isolda – în zumzetul ce creşte ameninţător în orchestră pe un prelungit tremolo la corzi, va apare din nou motivul iubirii, marcând izbânda unei sorţi ce-şi înlănţuie victimele neiertător. Zbuciumul Brangănei de a le fi dat să bea dintr-un filtru ce va decide calea unei iubiri de la care nu mai poate exista întoarcere este zadarnic, pentru că privirile celor doi tineri încep să plutească în lumina unei supreme fericiri.

Aşa cum se poate observa, compozitorul acestei dramatice creaţii părăseşte ideea supranaturală de prevedere pe care o are visul, idee care-i tul-

Scanned with OKEN Scanner

burase deseori somnul în copilărie sau adolescenţă şi care i-a obsedat fantezia şi în realizarea primei sale opere reprezentative – *Olandezul zburător* – când starea de vis (visul lui Erik, al Sentei, al mateloţilor), precede diferitele situaţii ale acţiunii scenice. De data aceasta Wagner preia din străvechiul mit celtic puterea transformatoare a filtrelor vrăjite şi îşi sprijină pe ea mai întâi transformarea pe care o suferă eroul din opera sa *Tristan şi Isolda*, procedeu ce va interveni peste doisprezece ani şi în transformarea lui Siegfried din ultima operă a Tetralogiei, pentru a motiva fluctuaţiile ivite în manifestările lui). Cu această intervenţie magică, corabia ce aducea pe Isolda în Irlanda ajunge la ţărm. Regele Marke va veni să-şi întâmpine logodnica în uralele sărbătoreşti ale echipajului marinăresc şi ale suitei sale, totul petrecându-se firesc şi luminos, în ciuda îngrijorării ce o frământa pe Brangäna sau a descumpănirii pe care o trăiau cei doi îndrăgostiţi.

În actul al doilea, al iubirii ocrotite de întunericul nopţii, intervine acţiunea intrigii ce declanşează tragismul povestirii. Bănuitor şi gelos, cavalerul Melot regizează plecarea regelui şi a suitei sale la o vânătoare nocturnă, cu scopul de a favoriza acestuia prilejul de a-şi putea surprinde soţia în braţele lui Tristan, nepotul şi totodată bunul său prieten. Dar important în desfăşurarea acţiunii imaginată de Wagner nu era banalitatea faptului meschin al unei trădări, ci urmărirea dramei psihologice în care cei doi tineri erau înlănţuiţi pentru eternitate. Astfel, o dată cu îndepărtarea grupului de vânătoare (pe muzica unei zgomotoase fanfare de goarne), Isolda aşteaptă – într-o totală uitare de sine – căderea nopţii pentru a-şi primi iubitul. Cu emoţie stinge ultima torţă ce-i lumina încăperea (semnal al siguranţei întâlnirii cu el) în timp ce în orchestră răsună motivul nostalgiei. Neliniştea şi nerăbdarea ei (reflectată în freamătul orchestral) culminează sonor în momentul în care ea cade în braţele celui aşteptat, în strigătele lor de iubire (Tristan mein! Isolde mein!). Culminantă – ca realizare a unei intensităţi emoţionale – este şi muzica duetului lor adresat nopţii ocrotitoare (Sink hernieder, Nacht der Liebe)[1], ca şi a elogiului adus de ei nopţii (O, ewige Nacht, süsse Nacht[2]). Contrastul dintre extaz şi nefericire, ilustrat printr-un limbaj în care izbucnirile spontane de fericire abia mai pot face loc unor frânturi de intonaţii melodice, devine cu atât mai puternic în momentul în care planul cavalerului Melot începe să dea roade. Regele Marke apare şi înfruntă demn dezamăgirea de a-şi fi pierdut ce avea mai drag – soţia şi prietenul. Culori orchestrale întunecate întovărăşesc durerea lui (Mir dies? Dies, Tristan, mir? Varum mir diese Schmach?[3]). Dar nimeni nu poate răspunde acestei întrebări chinuitoare, doar leitmotivul iubirii (la suflătorii de lemn) dă un oarecare imbold celui vinovat să ridice privirea şi să poată îngâna câteva cuvinte: „O, Rege, e imposibil să-ţi explic şi răspunsul la întrebarea ta nu ar putea fi niciodată îndurat de tine..."

[1] Cobori, noapte a iubirii.
[2] O, noapte veşnică, noapte încântătoare.
[3] Mie, Tristan, mie? Mie să mi se întâmple o asemenea ofensă?

Scanned with OKEN Scanner

Pe ultima temă a duetului pe care cei doi îndrăgostiţi îl intonaseră extaziaţi doar cu câteva clipe înainte, va avea loc atacul lui Melot asupra lui Tristan, moment în care cortina cade, întrerupând frământările acţiunii scenice. Se face din nou remarcată originalitatea gândirii dramaturgice wagneriene din această creaţie închinată iubirii, în care interesul pentru amănuntul faptic este ocolit, singurul plan pe care creatorul îşi conduce „infinita mişcare" a dramaturgiei scenice şi muzicale fiind de găsit în lăuntricul sufletesc al celor două victime ale destinului, fond ce reflectă, de fapt, intensitatea propriei sale trăiri interioare din acea perioadă a existenţei sale.

Acţiunea celui de al treilea act părăseşte regatul lui Marke, pentru a urmări suferinţa lui Tristan. Rănit de spada lui Melot în timp ce era descoperită iubirea lui pentru Isolda şi purtat de Kurwenal în ţinutul său natal de pe malul stâncos al mării (ţinutul Karreol), nefericitul tânăr face eforturi să poată supravieţui în aşteptarea Isoldei, timp în care răsună (la corn englez) cântecul melancolic al unui păstor. Căderile sale repetate în inconştienţă vor înceta doar în momentul în care păstorul îi va anunţa apariţia corăbiei ce-i aduce fiinţa iubită. Cu ultimele puteri el încearcă să-i întâmpine sosirea, dar neputincios se prăbuşeşte în braţele ei. Cântecul pe care ea îl cântă (*Liebestod*) se stinge, în timp ce „infinitul" comentariu orchestral întovărăşeşte misterul care o poartă şi pe ea către o altă dimensiune a vieţii şi a iubirii veşnice.

Remarcabil este şi faptul că Wagner consideră că are datorita de a apăra onoarea celor doi îndrăgostiţi, aducând pe altă corabie prezenţa regelui Marke, imediat după ce Brangäna îi încredinţase secretul filtrului ce declanşase iubirea şi moartea lor. Înţelegerea şi iertarea bunului rege pare a fi fost inspirată de atitudinea nobilă a soţului Mathildei Wesendock şi nu ar putea fi departe de adevăr intenţia compozitorului de a fi adus acestuia un preţios omagiu pe calea artei sale.

După aproape un veac şi jumătate de la creaţia acestei opere – cea mai subiectivă şi mai răscolitoare dintre toate pe care Wagner le-a compus – locul ei este unanim recunoscut ca fiind de o supremă importanţă istorică nu numai în evoluţia genului, dar cu deosebire în cea a limbajului muzical.

Referitor la tematica inspiratoare, compozitorul rămâne credincios fondului legendar medieval, dar la nuanţele pesimiste manifestate în primele opere reprezentative (*Vasul fantomă, Tannhäuser, Lohengrin*) – toate învăluite de influenţa literaturii romantice a contemporaneităţii tinereţii sale – se adaugă de data aceasta entuziasmul pentru filosofia lui Arthur Schopenhauer, pe care o cunoaşte târziu, abia în toamna anul 1854, în timpul exilului său în Elveţia. Din ideile acestui filosof german, care a trăit între anii 1788–1860, cea a negării voinţei de a trăi pare a fi corespuns cel mai mult cu dispoziţia sufletească întunecată trăită de compozitor în acea perioadă (cu deosebire între anii 1857–1859), stare reflectată cu geniu în opera *Tristan şi Isolda*. Este o idee care-i marcase gândirea şi pe când era dirijor la Dresda, perioadă în care a avut prilejul să citească versiunea subiectului legendar în poemul lui Gottfried von Strassburg (datând din anul 1210) din care desprinde gândul: „Nu cunosc decât o

Scanned with OKEN Scanner

speranţă – să dorm, să dorm atât de adânc, încât orice simţământ al întunecimii vieţii să poată înceta...", speranţă ce capătă sensuri noi copleşitoare, în anii în care dragostea sa pentru Mathilde Wesendonck începe să-i stăpânească cu deznădejde legătura cu viaţa şi creaţia. Timid la început – aşa cum apare în prima partitură pe care i-a dedicat-o (*Sonata pentru pian în mi bemol major* – 1853), sentimentul devine necruţător în anul 1857 – an care îl desparte de Siegfried – şi cu fluctuaţii romantice în cele *Cinci lieduri* compuse pe versurile femeii iubite (1858), pentru a deveni nemuritor în substanţa şi intensitatea sentimentelor din *Tristan şi Isolda*, operă fără egal sau model, închinată de el iubirii şi morţii eliberatoare. „Moarte, unde este coasta ta? Mormânt, unde e biruinţa ta?" – sunt cuvintele biblice[1] pe ale căror sensuri şi Brahms – compozitorul atât de contestat de adepţii fanaticii ai artei lui Wagner – va nega realitatea stărilor de nefericire în al său *Requiem german* (partea a IV-a), proclamând ideea creştină despre eternitatea vieţii spirituale, ca unic mod de manifestare a neîntreruptei şi atotprezentei forţe motrice divine[2]. Desigur că faţă de romantismul textului biblic citat, cuvintele create de Wagner (liber rimate) poartă – peste taina învăţăturii creştine şi peste vraja dată de misterul vechilor povestiri ale mereu călătorilor cavaleri medievali – flacăra unei mărturisiri de viaţă a cărei intensitate emoţională a condus inspiraţia compozitorului pe culmi neatinse încă în fondul de destăinuiri al literaturii muzicale romantice. După oscilările lui Tannhäuser dintre „moral" şi „imoral" – ce culminează în modelul dat de contrastul intervenit între „moralitatea papală" şi sacrificiul suprem făcut în numele iubirii; după dezamăgirea lui Lohengrin – cel venit să aducă lumină şi fericire într-o lume a intrigii –, puritatea şi fermitatea iubirii lui Tristan „şi a Isoldei sale" – pentru a parafraza pe Shakespeare – se plasează peste ceea ce realizase până atunci poetul-libretist. El renunţă să mai ţină seama de preferinţele publicului, adică să-i ofere variaţie scenică, cu multitudine de personaje şi diversitate de situaţii – aşa cum făcuse în realizările anterioare creându-şi de data aceasta textul şi muzica cufundat doar în adâncimile unui anumit simţământ atotstăpânitor, cu totul necunoscut până atunci de compozitorul ajuns la patruzeci şi patru de ani. Fantezia sa creatoare copleşită de iubire nu mai poate urmări decât trăirile sale şi ale femeii iubite, trăiri ce se întâlnesc în lumea lor interioară şi într-o vrajă ce pluteşte peste evenimentele realităţii exterioare şi peste orizontul lor limitat. Pe această detaşare de viaţă de toate zilele Wagner reuşeşte să purifice mitul de multitudinea amănuntelor ce survin în cursul povestirii lui şi să se menţină în redarea creşterii unei pasiuni devoratoare, aşa cum aceasta vibrează o dată cu instalarea ei prin vraja licorii magice (actul I) şi cucereşte credinţă nestrămutată în eternitatea ei spirituală (actul III). Complicata lume a evenimentelor ce dădeau amploare şi diversitate de culoare acţiunilor scenice din operele anterior

[1] Noul Testament (I, Corintieni, XV, 55)
[2] Ioana Ştefănescu: *Johannes Brahms* – Bucureşti, Editura Muzicală – 1982, p. 154 („Analiza istorică, estetică şi muzicală a *Requiemului German*, p. 134–162)

Scanned with OKEN Scanner

create este redusă de creatorul-poet la lumea interioară a afectelor, pe un traseu ajuns să atingă lumina spiritualizării.

Acest curs ideatic al vechii legende, pornit din intensitatea unui simţământ condus fără întoarcere, a dictat compozitorului adevărate împliniri în evoluţia gândirii sale muzicale. Întreg arsenalul mijloacelor sale de exprimare se va resimţi de forţa înrâuririi unei asemenea stări sufleteşti, stare ce s-a dovedit determinantă în ceea ce priveşte intensificarea expresivităţii sale stilistice. Este vorba de o intensificare şi nu de o rupere de contribuţiile intervenite în evoluţia limbajului muzical cult, pe al cărui curs se impusese între timp şi aportul inestimabil al geniului său.

Unul dintre cele mai edificatoare exemple în acest sens este dat de muzicologul austriac Ernst Kurth (1866–1946), care – elogiind fluenţa vocal-simfonică a limbajului la care ajunsese Wagner în muzica operei *Tristan şi Isolda* (conducerea melodică „infinită") ca mijloc de reflectare a continuităţii absolute ce există în derularea vieţii – atrage atenţia asupra legăturii dintre procedeele sale (aparent noi) şi fantezia dezvoltării melodice din realizările lui Bach. Este o cale ce nu fusese străină nici în căutările altor iluştri compozitori romantici şi nici în cele ce s-au făcut remarcate în dramaturgia mai tânărului Wagner (în *Olandezul zburător, Tannhäuser, Lohengrin*), apoi în creaţia primelor opere din Tetralogie (compuse, aşa cum s-a menţionat anterior, în prima parte a exilului trăit în Elveţia).

Desigur că nu intenţia de a crea o inovaţie care să împrospăteze convenţionalismul stilului vocal-simfonic al operei au condus fluenţa cursului melodic wagnerian pe un traseu ce îşi amână permanent rezolvările pe criteriile specifice tradiţionalei gândiri tonale. La aspiraţia sa de a reda genului muzical scenic o forţă dramatică cu atribute de veridicitate asemănătoare celei pentru care au pledat maeştrii Renaşterii (stilul *rapprezentativo*) şi – nu de mult – Christoph Willibald Gluck (o aspiraţie teoretizată amplu de Wagner în studiile sale teoretice), se adaugă acum elementul subiectiv, puternic determinant în clarificarea exprimării sale. De data aceasta marea intensitate a tensiunilor interioare este cea care dictează compozitorului matur un stil alcătuit din succesiuni de culminaţii emoţionale într-o continuă înlănţuire sonoră. Acest suflu infinit melodic, realizat pe lanţul unor creşteri tensionale, ilustrează – după cum justifică însuşi compozitorul – „cele mai înalte libertăţi ale sentimentelor... ca necesitate logică a unui conţinut infinit cuprinzător..., conţinut ce tinde către cele mai depărtate şi clare exteriorizări ale simţirii".

Faţă de realizările anterioare operei *Tristan şi Isolda* se impune contribuţia covârşitoare a prezenţei leitmotivelor[1], melodismul wagnerian devenind o adevărată şi originală artă a împletirii şi a transformărilor pe care le suferă simbolistica lor. Primul cuplu de motive din partitura preludiului orchestral – cel „al dragostei prin vrajă" din primele trei măsuri – îşi impune cu deosebire esenţa lui simbolistică. Fizionomia lui cromatică se va insinua în sensurile altor leitmotive

[1] Comentatorii operei *Tristan şi Isolda* ajungând să semnaleze prezenţa a 33 de leitmotive.

Scanned with OKEN Scanner

(al licoarii vrăjite, al dorinţei, al suferinţei prin dragoste) şi va conduce la conturarea unor noi motive-simbol (cel al privirii, al destinului, al lui Tristan, al regelui Marke, al morţii), ultimul fiind „steagul de doliu care pluteşte peste finalul dramei", după cum este descris de compozitor în amintirile sale.

În această sprijinire a noului tip melodic pe prezenţa leitmotivică şi pe varietatea nuanţelor ce colorează expresivitatea lor dramatică, rolul gândirii armonice wagneriene devine covârşitor. Admirat sau contestat pentru felul în care autorul acestei capodopere a îndrăznit să înfrunte legile armoniei funcţionale clasice în fluenţa vocal-simfonică a muzicii sale, Wagner s-a dovedit a nu fi fost un „spărgător de tradiţie armonică" sau „un responsabil al haosului atonal ce i-a urmat", ci iniţiatorul unor lanţuri de tensiuni armonice ce îşi găsesc popasuri (mereu şi mereu anunţate, dar îndelung amânate) pe cursul unor creşteri emoţionale ce nu părăsesc (în suflul lor final) făgaşul tonalităţii de bază. Ceea ce apare nou faţă de armonia clasică (sau timpuriu-romantică) – ce îşi sprijinea procesul modulator pe punţi de legătură clare între tonalităţi, oferind o evidentă previzibilitate cursului armonic către respiraţia tonală – gândirea armonică din această operă închinată iubirii, întunericului nopţii şi morţii prezintă o continuă incertitudine în ceea ce priveşte centrul ei tonal. Asemenea stare de neliniştе a armoniei wagneriene se datorează în mare parte modulaţiilor cromatice de legătură dintre valurile de simţăminte trăite de eroii operei sale, ca reflectare directă a tensiunii dramatice ce conduce cursul lor către sfârşitul eliberator. Procedeul cromatic devine astfel o lege de bază a gândirii armonice wagneriene, senzaţia de îndepărtare de la sprijinul tonal prin alterarea treptelor ce compun scara diatonică, prin amplificarea acordurilor cu suprapunere de terţe (la acordurile de septimă, de nonă, de undecimă), prin neliniştea dată de revenirea trecătoare la anumite armonii (care sunt departe de a mai juca rolul de sateliţi ai tonalităţii) angrenând ascultătorul în starea de încordare prin care trec eroii dramei. Rolul acestor complexe înlănţuiri cromatice de desfăşurări sonore se impune cu pregnanţă de la bun început (în primele trei măsuri ale preludiului simfonic), prin îngemănarea celor două motive ce esenţializează substanţa tragică a subiectului. La întrebarea primară (primul motiv) – prezentă deseori şi în creaţia altor iluştri muzicieni romantici – (de la Beethoven – în ultimul său cvartet) la César Frank – în unica sa simfonie) –, Wagner pare a răspunde prin motivul al doilea, ce urcă pe traseul a patru jumătăţi de ton (*sol – sol diez – la – la diez*), motiv ce se va înălţa şi va rămâne suspendat în lumea tainică a întunericului (a morţii), ca singură soluţie posibilă ce poate aduce împlinire unei iubiri frânată de destin. Dar arta folosirii punţilor cromatice din procesul modulatoriu wagnerian nu exclude niciodată echilibrul gândirii diatonice, câmpul ei armonic (izvorât din nefericire) tinzând doar să reflecte forţa unei iubiri şi a unei încrederi neţărmurite în împlinirea pe care o oferă taina întunericului (a nopţii şi a morţii). De altfel magnetismul unui centru tonal, chinuitor de nesigur în limba-

Scanned with OKEN Scanner

jul acestei creaţii, îşi manifestă forţa şi prin forma de arc pe care o are desfăşurarea traseului lui, pornind şi încetând în tonalitatea *do major*.

Aşadar, armonia cucereşte în limbajul lui Wagner un rol ce rivalizează şi ajunge deseori să estompeze primatul expresiv al factorului melodic, în acest sens existând exemple grăitoare de contururi melodice derivate din fluenţa mişcărilor armonice. Se ajunge, astfel, la profilarea unei noi gândiri melodice, care – în afara faptului că primeşte în cursul ei insinuări din prezenţa celor aproximativ treizeci de leitmotive-simbol într-o ţesătură ce nu are precedent în istoria compoziţiei – se îngemănează ingenios şi cu tensiunea fluenţei armonice. Acest nou tip melodic („infinit"), care părăseşte clasica dualitate tematică contrastantă şi optează pentru un curs determinat de gradaţia evenimentelor psihologice ce se desprind din acţiunea scenică afirmă concepţia unui nou proces simfonizator.

Se conturează, în consecinţă, un nou tip de formă, în care nu mai există nici urmă de fragmentare a dramaturgiei muzicale, aşa cum aceasta mai putea fi surprinsă în primele trei opere reprezentative (*Olandezul zburător, Tannhäuser, Lohengrin*, create de Wagner între anii 1840–1850). Şi dacă în această capodoperă – a sa şi a epocii romantice – mai survin unele momente corale, acestea nu mai au atribute de sine stătătoare pentru a putea fi interpretate izolat ca piese de gen, ci sunt organic integrate în fluxul muzical ce conduce înţelegerea stărilor psihologice prin care trec eroii dramei. Se impune cu evidenţă deosebirea dintre viziunea pe care a avut-o compozitorul în momentul în care a creat corul marinarilor norvegieni, poposiţi pe ţărmul ce le promitea linişte şi fericire din *Olandezul zburător* (1841) şi cântul întunecat (a capella) al marinarilor ce o conduc pe Isolda nu numai către căsătoria un necunoscut, dar şi către moarte. Creat simbolic, rolul acestui cânt coral poate fi asemănat cu cel pe care îl are cuplul motivic din primele măsuri ale Preludiului, ce prevesteşte gravitatea dramei ce va urma.

Această sudură a desfăşurării muzicale conduce şi la o nouă viziune în ceea ce priveşte aportul interpretativ. Wagner părăseşte cu totul vechea tendinţă a compozitorilor de operă de a pune în valoare calităţile vocale ale marilor cântăreţi (prin arii de bravură, duete, terţete etc.), integrând în cursul „infinit" al muzicii sale o continuă contribuţie orchestrală. Prin acest mod de împletire permanentă a vocilor cu comentariul orchestral se impune un nou model de simfonizare a discursului muzical – purtător al ideilor operei –, concepţie ce ajunge să determine uneori chiar o subordonare a vocilor (tratate şi ele instrumental în unele momente de culminaţie expresivă) şi mai ales a unor episoade de prelungi comentarii instrumentale, în care măiestria orchestratorului excelează. La inepuizabila sa fantezie coloristică contribuie toate instrumentele orchestrei, fiecare având ceva de spus în derularea dramaturgiei scenic-muzicale. În afară de unele procedee de sublimă fineţe încercate cu geniu şi în pagini simfonice anterior create (ca divizarea corzilor), surprinde folosirea unor instrumente rare

Scanned with OKEN Scanner

(corn englez, clarinet bas, tuba bas) şi impresionează efectul dat de îngroşarea tuturor compartimentelor din ansamblul orchestrei[1], în special cel al alămurilor. Fantezia individualizării coloristicii timbrale, în funcţie de situaţiile prin care trec eroii, învăluie permanent valurile muzicale cromatice ce reflectă o pasiune cu drum fără întoarcere, contribuind la realizarea unui model dramaturgic nou în evoluţia complexă a acestui gen scenic-muzical.

„Pare destul de dificil de a separa în exprimarea wagneriană cele trei forţe conjugate la maximum – armonia, timbrul, ritmica" – mărturiseşte Marcel Beaufils – critic, muzicolog, profesor de estetică la Conservatorul din Paris din anul 1849, autor al lucrării *Wagner şi wagnerismul*. „Orchestră şi voci, cuvânt şi sunet îşi distribuie încărcăturile afective şi sonore... totul într-o imensă panoramă în care fiecare – cu construcţia sa nerepetabilă – oferă faţete în care se reflectă polimorfia de nedescurcat a vieţuirii şi aceasta, desigur, extinzându-se la toate relaţiile complexe ale limbajului său" continuă comentatorul analiza stilului lui Wagner, urmărind „preocuparea individuală din rândul sutelor de clipe care – în ultimă instanţă – constituiesc unitatea mereu schimbătoare a vieţii interioare"[2].

Pornind de la eliberarea cuvântului cântat – solistic sau coral – din aservirea lui virtuozităţii vocale şi gustului manifestat de publicul vremii, Wagner ajunge la integrarea lui organică în dinamica dramaturgiei muzicale din această operă romantic-autobiografică, reuşind să desăvârşească exprimarea vocal-simfonică, a cărui fluenţă nu a urmărit nici un moment o demonstraţie de originalitate stilistică, ci a tins cu perseverenţă către reflectarea veridică a cursului existent în derularea vieţii.

Această gândire înnoitoare – ce depăşeşte oricare dintre îndrăznelile ivite anterior în evoluţia componistică – deschide căi noi creaţiei postromantice fără ca în adâncurile ei să fi fost intenţia de a contribui la dezagregarea tonalităţii. Cercetătorii creaţiei wagneriene – pe cât de contestată pe atât de admirată de-a lungul vremii – n-au contenit să aducă argumente în favoarea legăturilor sale cu tradiţia clasică şi aceasta până târziu, în zilele noastre, în numeroasele studii publicate la Bayreuth, cu prilejul anualului „Festival Wagner". Şi dacă unii apologeţi (ca Ernst Kurth, ca Alfred Lorenz) au căutat să demonstreze existenţa rădăcinilor pe care Wagner le-a avut cu unele modalităţi de dezvoltare a ideilor muzicale din creaţia lui Bach, o asemenea legătură poate fi urmărită şi în ceea ce priveşte logica formei tripartite a operelor sale, cu rădăcini adânci în gândirea preclasică. „Niciodată nu a realizat Wagner idealul său de unitate mai mult ca în această tragedie cu două personaje şi doi confidenţi (este vorba de *Tristan*

[1] Corzi: 16 viori prime, 16 viori secunde, 12 viole, 12 violonceli, 8 contrabaşi, 1 harpă. Lemne: 3 flauţi, 2 oboaie, 1 corn englez, 2 clarinete, 1 bas clarinet, 3 fagoţi. Alămuri: 4 corni, 3 trompete, 3 tromboni, 1 tuba-bas. Percuţie: o pereche de tobe, 1 trianglu, o pereche de talgere – la care se adaugă cele de pe scenă: 3 trompete, 3 tromboni, 6 corni, 1 corn englez.

[2] Marcel Beaufils: Richard Wagner – studiu în *Histoire de la musique* (Encyclopedie de la Pleiade) – Gallimard, 1963, vol. II, p. 609–610.

Scanned with OKEN Scanner

şi Isolda, n.n.) gândită în triptic: primul act – al Isoldei; al doilea al cuplului Tristan-Isolda; al treilea al lui Tristan" – subliniază Lucien Rebatet în cartea sa *Une histoire de la Musique*[1]. Iar în ceea ce priveşte sursa beethoveniană, aceasta poate fi evidentă doar dând un singur exemplu din rândul celor posibile oferite de creaţia ilustrului compozitor de la Bonn – cel al simfonizării pe care el a făcut-o motivului ce deschide *Simfonia în do minor* („a destinului") – şi felul în care Wagner a metamorfozat cuplul motivic iniţial al operei *Tristan şi Isolda* de-a lungul celor trei acte ale acestei creaţii. Departe de a se fi detaşat de mijloacele tehnice ale compoziţiei din tradiţie sau contemporaneitate, arta sa înnoitoare şi revoluţionară se înscrie cu deosebite merite în evoluţia limbajului muzical din epoca romantică, reprezentată de compozitori iluştri – Beethoven, Schubert, Berlioz, Chopin, Schumann, Liszt – al căror aport, indiferent de genul în care ei au excelat, a trasat punţi de legătură cu creaţia ce va începe să înflorească la răspântia dintre secole pe o cale din ce în ce mai largă (pe plan geografic), şi mai diversificată (pe plan estetic).

Revenind la istoricul operei *Tristan şi Isolda* – creată poetic între anii 1854–1857 şi muzical între 1857–1859 – se impune a semnala faptul că premiera ei va avea loc doar peste şase ani (la 10 iunie 1864) în sala operei din München, după ce va apărea în viaţa compozitorului tânărul rege bavarez Ludovic al II-lea, marele protector al anilor săi târzii. Şi poate nu este lipsit de semnificaţie biografică a anticipa şi faptul că în timpul acestei premiere s-a născut fetiţa sa şi a Cosimei (fiica cea mai mică a lui Liszt ce-i va deveni a doua soţie), copil ce va primi numele Isolda.

Se impune, astfel, şi revenirea la punctarea unor evenimente biografice, pentru a putea înţelege îndelunga detaşare a compozitorului matur de realizarea operei *Siegfried* – a treia din ciclul *Inelul Nibelungilor*.

Anul 1859, în afara însemnătăţii pe care o are prin terminarea capodoperei sale (*Tristan*) aduce în viaţa lui Wagner o nouă călătorie la Paris, unde i se organizează trei concerte şi i se promite prezentarea operei *Tannhäuser*, cu condiţia de i se intercala un balet în desfăşurarea scenică şi muzicală. După ce are vestea că i s-a ridicat interdicţia de a intra în oraşele germane (cu excepţia celor din Saxonia) şi părăseşte pentru un timp Parisul, el va reveni în metropola franceză la începutul anului 1861, unde va avea răgazul să termine muzica *baccanalei* introdusă în primul act al operei *Tannhäuser* (scena Venusberg-ului) şi să asiste la premiera ei pariziană (13 martie 1861). Un eşec. Nici a doua reprezentaţie (de la 18 martie) nu va avea succes, deşi aceasta va fi urmată de elogiile clarvăzătoare făcute de Baudelaire într-un eseu (în care considera pe Wagner drept „cel mai autentic reprezentant al sensibilităţii moderne"). A trebuit ca ostilităţile cu care a fost primită această valoroasă operă să fie şi mai mari la cea de a treia reprezentaţie pariziană a ei, pentru ca Wagner să-şi retragă creaţia şi să se hotărască a-şi încerca norocul la Viena. În capitala austriacă a avut bucuria să

[1] Lucien Rabatet: *Une histoire de la Musique* – Paris, Ed. Robert Laffont, 1969, p. 361.

Scanned with OKEN Scanner

asiste pentru prima oară la un spectacol cu opera *Lohengrin*, să dirijeze câteva concerte pentru a-şi putea acoperi din datoriile făcute în timpul prelungitelor călătorii din ultima vreme şi chiar să-şi asigure colaborarea unor interpreţi capabili să facă faţă dificultăţilor mari din muzica ultimei sale creaţii – *Tristan şi Isolda* – pe care spera să o poată pune curând în scenă. Aşadar, din nou călător şi din nou copleşit de datorii, Richard Wagner nu îşi pierde încrederea în valoarea artei sale şi porneşte la luptă pentru a-şi impune această capodoperă, cea mai bogată în trăsături romantice dar şi în originalitate stilistică nu numai din rândul propriilor sale opere, dar şi din întreaga literatură a genului existentă pe atunci.

Maeştrii cântăreţi din Nürnberg

Anul 1861 cucereşte deosebită importanţă în biografia lui Wagner şi prin faptul că este cel în care compozitorul începe lucrul la opera *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*, al cărei text îl va termina la Paris la începutul anului următor (ianuarie 1862).

Iată-ne ajunşi la perioada în care Wagner este preocupat intens de realizarea unei creaţii noi (cea pe care o lăsase în lucru în anul 1857 – opera *Siegfried* – continuând să fie părăsită). Peste trei ani va reveni la ea, dar până atunci el va rămâne angajat în compoziţia unei opere comic-satirice, de fapt un unicat în şirul operelor sale reprezentative, şi aceasta într-o dispoziţie creatoare ce apare puternic contrastantă cu cea pe care a avut-o de-a lungul anilor în care a compus *Tristan şi Isolda* sau cu cei în care va da la lumină ultima sa creaţie – opera *Parsifal*.

Care sunt atributele ce dau acestei noi lucrări aparenţa unui unicat? În primul rând faptul că sursa ei inspiratoare nu mai este mitologia (referindu-ne, desigur, la operele ce ilustrează geniul înnoitor al compozitorului şi nu la cele compuse înainte de *Olandezul zburător*, printre care figurau şi două creaţii inspirate din trecutul frământărilor istorice de pe pământul Italiei – *Dragoste interzisă* şi *Rienzi*. Să ne reamintim că în anii trăiţi la Dresda (1842–1849) şi apoi în refugiul elveţian (1849–1859) Wagner ajunsese să considere viaţa reală şi istoria ei drept o sursă ce reflectă doar fapte întâmplătoare, determinate de mentalitatea caracteristică unor anumite epoci, deci fără valabilitatea pe care o au faptele încrustate în fondul legendar popular, fapte ce oglindesc oricând şi oriunde adevăruri de viaţă. Şi iată că în evoluţia artistului romantic – ajunsă la apogeul ei – survine un moment în care el este atras de trecutul istoric şi dă la iveală opera *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*, ca ilustrare a unor idei ce dominaseră permanent gândirea sa estetică – cea a relaţiei ce există între trecut şi contemporaneitate, între tradiţie şi inovaţie. Erau idei ce aveau deplină corespondenţă cu numeroasele obstacole întâmpinate de el, ca şi de alţi artişti din vremea sa. Asemenea tematică, sub diferite aspecte ale manifestării ei, fusese urmărită de

Scanned with OKEN Scanner

Wagner şi în opere ce i-au fost inspirate de cunoscute legende medievale (căutarea zadarnică de împlinire a unui ideal – în *Olandezul*; decepţia cutremurătoare de a nu fi găsit iertare la cel ce era reprezentantul lui Isus pe pământ) – în *Tannhäuser*; dezamăgirea eroului venit pentru a aduce încredere şi dreptate într-o lume a neîncrederii şi a nedreptăţii – în *Lohengrin*. Dar Wagner va părăsi de data aceasta alegoria pentru a apela la un subiect real, petrecut cu două secole în urmă în viaţa artistică a unuia dintre cele mai prospere burguri germane (în Nürnberg), încercând, astfel, să pledeze şi pe această cale (învestită cu mărturii de arhivă), pentru cauza şi mesajul grav al artiştilor vremii. El părăseşte şi stilul romantic al versurilor sale, scriindu-şi noul libret într-un limbaj arhaic, caracteristic vechilor poeţi germani, aşa cum acesta îl fascinase în poemul lui Johann Christof Wagenseil, publicat la sfârşitul veacului al XVII-lea (intitulat *Von der Meistersinger holdseligen Kunst*)[1].

Subiectul acestei opere comic-lirice se petrece în jurul unui tradiţional concurs ţinut între maeştrii cântăreţi germani, aşa cum fusese şi cel din drama muzicală *Tannhäuser*. De data aceasta competiţia are loc la Nürnberg, oraş în care se născuse şi trăia Hans Sachs, maestru-cizmar vestit prin talentul său de poet şi cântăreţ[2]. Wagner se inspiră din ambianţa poetic-muzicală a acestui vechi şi prosper burg, alegând din tradiţia lui sărbătoarea zilei Sfântului Ioan, în care avea loc anual o asemenea întrecere în faţa unui juriu de „Meistersingeri" recunoscuţi de societatea breslelor locale.

Acţiunea primului act se desfăşoară în ajunul acestui eveniment, când maestrul giuvaiergiu Veit Pogner anunţă concurenţii, la ieşirea mulţimii din biserica Sfânta Ecaterina, că va dărui câştigătorului mâna fiicei sale Eva (în cazul că şi ea va fi de acord cu persoana lui). Se întâmplă, însă, ca între timp tânăra fată să se fi îndrăgostit de cavalerul Walther von Stolzing, poet şi cântăreţ fără cultura muzicală pe care o presupunea participarea la un asemenea concurs, reprezentant al cântecului liber, inspirat de sentimentele ce-i colorau viaţa, asemenea celor din modelele populare. Îndrumat de doica şi confidenta Evei, Walther începe să înveţe cu unul dintre ucenicii lui Hans Sachs câte ceva din regulile compoziţiei necesare pentru a putea face faţă unui examen de probă, în vederea primirii lui în rândul concurenţilor. Întrebat de vechii maeştri ce dascăl a avut în învăţarea artei sale, el aminteşte de Walther von der Vogelweide[3], (vestit *Minnesänger* – cântăreţ al iubirii şi naturii) ca şi de păsările cerului. Dintre cei care fac parte din juriu doar Hans Sachs şi Veit Pogner sunt receptivi la vibraţia nouă a cântecului său de probă – pe cât de frumos pe atât de încărcat de abateri de la regulile creaţiei, notate toate pe atunci într-un cod numit „*tabulatură*", cei mai mulţi dintre maeştri considerând noul candidat talentat, dar

[1] *Despre senina artă a Maeştrilor cântăreţi.*
[2] Hans Sachs (1494–1576), autor de piese lirice, de drame şi farse muzicale mult îndrăgite în epoca medievală.
[3] Walther von der Vogelweide (1170–1230), primul dintre *Minnesängerii* care şi-a închinat arta vieţii publice.

Scanned with OKEN Scanner

neiniţiat în tainele artei muzicale. În fruntea contestatorilor este Sextus Beckmesser, notar al oraşului şi aspirant mai vârstnic la mâna Evei, personaj pedant şi ridicol, cu totul opus celui înţelept şi clarvăzător reprezentat de Hans Sachs.

Contrastul dintre aceste două personaje va fi reliefat în cel de al doilea act, petrecut în faţa casei lui Pogner şi al atelierului lui Sachs (îndrăgostit şi el în taină de fiica prietenului său care-i era vecin de vreme îndelungată). Este o seară de vară, tinerii ucenici trag obloanele atelierelor şi se pregătesc pentru sărbătoarea Sfântului Ioan cântând seninul cor *Johannestag*[1]. Pe mica stradă a vechiului burg se perindă trecători, printre care şi Eva cu tatăl ei, îngrijoraţi de soarta concursului de a doua zi. Şi tot în această frumoasă seară de vară îşi va cânta Hans Sachs iubirea lui pentru Eva, ca şi durerea de a trebui să-şi păstreze taina, pentru a nu întuneca speranţa ei în dragostea ce o purta tânărului Walther. Visător, el se retrage în faţa casei sale şi începe să bată cuie la tălpile unor pantofi lăsaţi în lucru, încercând să-şi găsească liniştea.

În farmecul nopţii ce s-a lăsat, cei doi tineri îndrăgostiţi se întâlnesc şi fac proiectul să fugă împreună. Sachs îi povăţuieşte să renunţe la plan şi, binevoitor, le promite ajutorul său. Totul e senin şi calm, până în momentul în care îşi face apariţia Beckmesser cu lăuta sa, pregătit să cânte Evei o serenadă. Ascunsă, lângă un boschet alături de iubitul ei, ea asistă la eforturile acestui maestru pedant de a o cuceri printr-o serenadă comică, lipsită de lirism, prin care încearcă să-şi enumere mai mult meritele artistice decât sentimentul ce-i purta, totul pe un acompaniament făcut fără menajamente de ciocanul lui Sachs, care-i marca furios de fiecare dată greşelile ce interveneau în cântecul său strident.

Deosebirea dintre manifestările acestor două personaje ce poartă ideea principală a noii opere wagneriene – reflectată cu mare plasticitate în muzică (pe plan vocal-simfonic) – va fi întărită de complicaţiile ce survin în finalul acestui al doilea act. Mai întâi apariţia lui David, ucenicul lui Sachs, îndrăgostit de Magdalena (confidenta şi doica Evei). Acest al doilea personaj feminin al operei apare în balconul casei lui Pogner, cu convingerea că serenada lui Beckmesser îi este ei adresată. Aprins de gelozie David sare la bătaie şi îşi doboară presupusul rival. Urmează intervenţia vecinilor şi a trecătorilor care se amestecă şi se ciomăgesc între ei, agravând conflictul (pe o muzică în formă de *fugă*, a cărei complicaţie polifonică sugerează plastic comicul acestei scene [*die Prügelszene* – „scena ciomăgelii"] ce se va potoli doar datorită căldărilor cu apă pe care gospodinele din vecinătate le vor arunca peste cei încăieraţi).

Primul care revine la calm este Hans Sachs. El împiedică pe Walter să o răpească pe Eva, atrăngându-i atenţia asupra faptului că un artist nu are voie să recurgă la fapte necontrolate pentru a-şi putea atinge idealul. Peste tumultul ce a tulburat frumuseţea nopţii de vară veghează mai departe luna, ca simbol al liniştei şi al dragostei ce trebuie să domnească în seara ce preceda marea

[1] Ziua Sfântului Ion.

sărbătoare a Sfântului Ioan. Este miezul nopţii şi muzica lui Wagner evocă cu o rară frumuseţe sentimentul de împăcare şi de extaz trăit în faţa naturii măreţe. Şi gândul nu se poate opri de a surprinde marea deosebire ce există între farmecul purtat de ultima pagină a actului al doilea din această nouă operă wagneriană şi descumpănirea covârşitoare ce încheiase nu de mult sfârşitul aceluiaşi median al operei *Tristan şi Isolda*, al cărui tragism conducea la realizarea idealului omenesc doar în întunecimea morţii.

Iată-ne ajunşi la marea festivitate a concursului dintre maeştrii cântăreţi (actul al treilea, ce poartă centrul de greutate al acţiunii), moment anunţat de o pagină orchestrală pe care Richard Wagner a compus-o în dimineaţa zilei sale de naştere (22 mai), ceea ce pare a se fi reflectat în leitmotivul liric „al resemnării", desprins din monologul lui Hans Sachs (din actul precedent) şi integrat în această nouă pagină a partiturii.

În primele scene ale actului final se perindă în atelierul lui Sachs majoritatea personajelor implicate în ţesătura acţiunii. Mai întâi tânărul său ucenic, care caută să se scuze pentru gălăgia ce declanşase în seara trecută („scena ciomăgelii"). Liniştit de maestrul său el pleacă să ajute la pregătirea festivităţii ce urma să aibă loc. Al doilea vizitator este Walter, care – inspirat de un vis avut în noaptea trecută – crease începutul unui poem pe ale cărui versuri urma să compună muzica destinată cântecului său de concurs. Apariţia Evei, a cuplului Magdalena-David, alăturaţi lui şi gazdei lor binevoitoare, sunt personajele ce alcătuiesc interpretarea unui cvintet cameral (vocal-instrumental) un unicat în creaţia wagneriană de maturitate. Urmează şi vizita lui Beckmesser, care încearcă să fure manuscrisul poemului lui Walter, dar surprins de Sachs îl va obţine în dar.

După acest pelerinaj din casa lui Sachs se trece la marea scenă a festivităţii tradiţionalei competiţii, ce are loc pe o întinsă pajişte verde. În centrul ei este construită o scenă împodobită cu flori şi înconjurată de steaguri purtătoare de steme ale diferitelor bresle, în fruntea cărora domină cel cu emblema burgului Nürnberg. Mulţimea localnicilor – bărbaţi, femei, copii, purtând flori şi steaguri – asistă la defilarea maeştrilor sărbătoriţi (pantofari, croitori, brutari ş.a.) pe intonaţiile festive dominate de leit-tema „maeştrilor cântăreţi", urmată apoi de una din cele mai frumoase pagini corale din partitura operei. După ce Hans Sachs rosteşte cuvântul de deschidere al tradiţionalei sărbătoriri în faţa sutelor de persoane aflate în scenă (după cum cere Wagner pe manuscrisul creaţiei sale), Beckmesser este invitat să-şi prezinte cântecul său de concurs. Aşa cum bănuise Sachs, acest „prototip al mediocrităţii artistice" ce excela doar în cunoaşterea unor legi de compoziţie – pe care le considera drept criterii imuabile în ierarhizarea valorilor creatoare – îşi interpretează cântecul cu poticniri şi fel de fel de floricele comice care încep să stârnească hazul din ce în ce mai zgomotos al mulţimii. Scandalizat de asemenea atmosferă, Beckmesser declară că eşecul său este datorat lui Sachs, cel care i-a dăruit versuri nepotrivite pentru creaţie. La această acuzaţie bunul maestru este nevoit să răspundă, împărtăşind

Scanned with OKEN Scanner

juriului şi publicului istoricul acestui poem ce a inspirat muzica prezentată de primul candidat al concursului. El cheamă ca mărturie pe cavalerul Walther pentru a-şi prezenta cântecul inspirat de aceleaşi versuri ce preamăreau natura, dragostea şi bucuria de a trăi. Lirismul şi prospeţimea artei sale cucereşte întreaga mulţime venită să asiste la această sărbătoare a muzicii, care-l va declara câştigător al tradiţionalei competiţii. Dar Walther – ispitit doar de cucerirea premiului, care însemna mâna frumoasei Eva – refuză onoarea de a intra în rândul vestiţilor maeştri cântăreţi, ceea ce aduce din nou cuvântul greu al înţeleptului Hans Sachs. În povaţa pe care el o dă tânărului biruitor poate fi surprinsă cu claritate ideea pe care Wagner a urmărit-o în noua sa creaţie. Ajuns la culmea maturităţii sale creatoare şi la un evident echilibru sufletesc (după criza trăită în ultimul deceniu al exilului său), el părăseşte universul vechilor mituri. Sprijinit pe date culese din realitatea istorică a unuia din cele mai prospere burguri germane, ca şi pe cele ce aveau un vădit caracter autobiografic, el proclamă una dintre ideile fundamentale ale progresului în artă, cea a legăturii ce trebuie să se manifeste permanent între valorile tradiţiei şi cursul viu al vieţii ce nu prezintă oprire. Declarând acest adevăr al căilor creatoare, Hans Sachs – personajul central al operei – dă relief deosebit meritului pe care l-au avut poeţii şi cântăreţii vremurilor trecute de a fi păstrat, împrospătat şi transmis de-a lungul vremii tradiţiile artei muzicale germane. „Poporul şi arta cresc şi înfloresc împreună" spune Sachs în cuvântul său din finalul operei, subliniind cu emoţie legătura ce trebuie să existe între aportul tradiţiei în evoluţia noilor vibraţii ale pulsului artistic. Nu este greu de recunoscut în pledoaria estetică a acestui maestru al trecutului medieval comandamentul pentru care pledase tânărul Wagner nu numai prin muzica sa mereu înnoitoare, dar şi prin articolele sau studiile sale teoretice, în al căror cuprins se străduia să demonstreze necesitatea legăturii organice dintre artă şi viaţă.

În această operă cu caracter satiric, cu totul singulatecă în ansamblul creaţiei sale de maturitate, Wagner opune (şi îmbină totodată) trăsăturile desprinse din cele două sfere de idei (ale rutinei, pe de o parte, şi ale spiritului inovator, pe de alta) în acţiunea şi în muzica ce se desfăşoară de-a lungul întregii creaţii. Şi dacă adversarii săi contemporani i-au reproşat cu înverşunare detaşarea sa de elementele ce au contribuit la evoluţia celui mai popular dintre genuri, Wagner pare a le fi oferit prin această comedie muzicală un răspuns răspicat la acuzaţia lor. El demonstrează de la prima pagină a partiturii faptul că este conştient de valorile tradiţiei, revenind cu adevărat entuziasm creator la vechea *uvertură*, formă tripartită construită pe opoziţia dintre anumite stări afective, pe care el o adaptează la cuceririle limbajului său, din rândul cărora cea a ţesăturii leitmotivice se impusese ca trăsătură dominantă a noului său simfonism. Impunătoarele leit-teme (ale maeştrilor cântăreţi, ale drapelelor breslelor locale) intonate festiv[1]

[1] Faţă de orchestra folosită în *Tristan şi Isolda*, orchestra este amplificată prin câteva instrumente ca tuba-bas, harpa, tobele mari şi un Glockenspiel – „o cutie cu claviatură care acţionează asupra

într-un curat stil diatonic, (coloritul luminos al tonalităţii do major ilustrând sfera de acţiune specifică tradiţiei) vor contrasta ca expresivitate (prin factura stilistică liber-pasionată a leit-temelor sau a leitmotivelor ce aparţin sferei de idei ce simbolizează tinereţea, iubirea sau nonconformismul personajului Walter von Stolzing). Este o prospeţime ce-şi are modelul în spontaneitatea cântecului popular german, nefrânat de nici una din legile conservatoare împământenite în creaţia cultă. După o secţiune centrală dezvoltare, ce ilustrează din nou aderiunea compozitorului la structura tripartită a uverturii tradiţionale, Wagner impune o genială contopire polifonică a celor trei teme evocatoare (a maeştrilor cântăreţi, a steagurilor ce aparţin diferitelor bresle şi a iubirii pasionate a tânărului Walter pentru Eva), într-o sinteză muzicală ce anunţă ideea concluzivă a operei.

Compozitorul de geniu, ce ilustrase treptat originalitatea stilului său melodic „infinit" şi ajunsese la împlinirea deplină a realizării acesteia în opera *Tristan şi Isolda* de curând creată, decide să omagieze tradiţia genului de operă – în care el a excelat – revenind nu numai la forma consacrată a uverturii, dar şi la diferite alte trăsături ce fuseseră caracteristice strălucitoarei evoluţii a acestui gen, cel mai popular dintre toate. Iată-l pe Wagner – după ani de strădanie de a-i fi modificat structurarea ce se sprijinea nefiresc pe derularea unor numere închise (aşa cum erau ariile, micile ansambluri vocal-instrumentale, momentele corale sau descriptiv-orchestrale presărate de-a lungul întregii acţiuni scenice) – creând într-o desfăşurare ce nu contrazicea modelele tradiţiei, cu monologuri şi arii (adevărate lieduri strofice, ca acele pe cuvintele „*Am stillen Herd*", (actul I) sau *Preislied* (actul III), cu duete şi alte tipuri de ansambluri camerale (cvintetul din actul al treilea); iată-l preluând tipuri de forme proprii gândirii polifonice tradiţionale (*corale* independente în procesul simfonizării muzicale, sau alte forme instrumentale specifice epocii clasice), într-o vervă creatoare ce pare a fi urmărit o demonstraţie a cunoştinţelor sale din domeniul istoriei stilurilor, ca şi a admiraţiei sale pentru îndrăznelile înnoitoare din evoluţia ei.

Trebuie remarcat şi faptul că revenirea lui Wagner la claritatea diatonică, la factura simetrică a stilului clasic şi chiar la grandoarea unor sonorităţi festive ce colorau numeroase pagini ale partiturilor inspirate din trecutul istoric (sau încununau finalurile unor realizări simfonice) a fost permanent pusă de compozitor în contrast cu melodismul liber, desfăşurat pe contururi sinuoase şi pe frecvente alunecări cromatice specifice noului stil romantic, pentru a obţine admirabile efecte de plasticizare în ceea ce priveşte intenţia de a caracteriza personajele operei, fie ele diametral opuse (Sachs-Beckmesser), fie apropiate (Poger, Eva, Sachs), sau de a da relief simţămintelor lor (iubirea – în actul I, gelozia – actul II, resemnarea ca şi avântul creator – actul III). Gradaţia creată de împletirea acestor elemente de contrast – toate tinzând către afirmarea

unor ciocănele de lemn ce lovesc în bare de oţel, emiţând sunete pătrunzătoare, cu timbru metalic" – după cum descrie ultimul instrument, compozitorul şi profesorul Alexandru Paşcanu în cartea sa *Despre instrumentele muzicale din orchestra simfonică* (Ed. Muzicală, Bucureşti, 1959, p. 111).

impunătoarei pledoarii estetice pe care Hans Sachs o face la sfârşitul ultimului act al operei – este remarcabilă, ilustrând crezul pe care Wagner s-a străduit să-l demonstreze de-a lungul primilor cinci ani trăiţi în exilul elveţian pe calea articolelor şi studiilor sale teoretice, cu aplicaţie imediată (şi din ce în ce mai edificatoare) în propria creaţie.

Pentru a servi comandamentul său estetic, compozitorul nu a ocolit nici de data aceasta indicaţiile referitoare la unele amănunte de regie sau de decor scenic pe care le-a înserat de-a lungul partiturii, specificând până şi numărul mare al figuranţilor ce alcătuiau mulţimea venită să asiste la tradiţionala sărbătoare. Remarcabilă în acest sens este şi solicitarea compozitorului (ce-şi petrecuse întreaga copilărie şi adolescenţă numai în lumea teatrului) de a se monta pe scenă ambianţa specifică unei şedinţe a consiliului ce reprezenta breslele locale (actul I), în care să se poată decide – prin actul votării – calitatea concurenţilor şi dreptul lor de a putea participa la competiţie. Mai mult decât atât, el solicită şi prezenţa unei „scene în scenă" în actul final, idee ce anticipează ceea ce Bizet (în *Carmen* – 1875) sau Leoncavallo (în *Paiaţe* – 1892) vor realiza în acţiunea scenică a capodoperelor lor inovatoare. Sunt amănunte de ordin secundar ce se alătură, desigur, îndrăzneţelor înnoiri din gândirea muzicală a ilustrului compozitor german, din rândul cărora cea a ţesăturii leitmotivelor (diferenţiate stilistic în funcţie de rolul lor simbolic) pe cursul unei dezvoltări simfonice continue, rămâne cu totul caracteristică apogeului său componistic.

Aceste consideraţii făcute asupra operei *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg* nu pot fi încheiate fără a se reliefa faptul că este vorba de un unicat în ansamblul creaţiei wagneriene de maturitate, nu numai prin caracterul ei comic, dar şi prin viziunea ei optimistă. Faţă de eroii principali ai operelor anterior compuse, de la cei din *Olandezul zburător* şi până la cei din *Tristan*, care sfârşesc prin a considera întunecimea morţii drept singura stare ce le poate aduce lumină în împlinirea idealurilor lor, Hans Sachs – poetul şi cântăreţul medieval, cizmar de meserie şi personaj central în această nouă creaţie wagneriană – este exponentul ce proclamă nu numai valoarea pe care o are ideea morală a sacrificiului de sine (aşa cum este cea a renunţării altruiste la iubirea pe care el o poartă în taină unei femei), dar şi însemnătatea pe care o are marele comandament al tuturor timpurilor, cel al „împletirii acţiunilor trecute, cu cele ale prezentului, pentru binele viitorului", (cuvinte desprinse din pledoaria lui finală) „Drama lui Sachs se deapănă în lumina surâsului" sugerează Marcel Beaufils într-unul din studiile sale[1], prinzând în aceste cuvinte poetice specifica ei aristocraţie populară, atât prin felul în care maestrul cântăreţ îmbină sentimentul iubirii cu cel al resemnării, cât şi prin sinceritatea bonomiei pe care o manifestă paralel cu o profundă şi nedezminţită înţelepciune.

Unicat ca fond comic-satiric, ca demonstraţie de cunoaştere şi valorificare a mijloacelor de exprimare muzicală preclasică şi clasică, această operă wagne-

[1] Encyclopédie de la Pléiade: *Histoire de la Musique*, Paris, 1960, vol. II, p. 607.

riană apare ca unicat şi în ceea ce priveşte succesul de nedescris pe care l-a avut de la prima ei reprezentare din 21 iunie 1868, la München, sub patronajul regelui Ludovic al II-lea. Limpezimea ideii ei centrale, într-o tratare ce mai amintea multora tradiţia *Singspiel*-ului german şi era încununată cu o apoteotică concluzie generalizatoare şi cu evidente trăsături contemporan-patriotice, au cucerit din primul moment şi pentru totdeauna receptivitatea marelui public. Să nu se uite faptul că în acel an al premierei, aspiraţiile spre unitatea Germaniei erau din ce în ce mai arzătoare, justificate şi încurajate cu deosebire de victoria avută la Sadova asupra marelui imperiu austriac. Desigur că nu poate fi vorba de o revenire la modelul tradiţionalului *Singspiel*, având în vedere dezinteresul şi nonconformismul artei lui Walther von Stolzing, sau profunzimea interioară ce conduce comportamentul şi gândirea lui Sachs. Faţă de calităţile lor – şi ale celor mai multe dintre personajele ce contribuie la acţiunea scenică – opusă apare doar pedanteria lui Beckmesser, adept al conservatorismului devenit artificial şi anacronic, precum şi egoismul său ridicol. Gândită astfel, noua operă wagneriană devine o oglindă mereu pilduitoare pe plan moral şi pe plan estetic, înscriindu-se în rândul valorilor ce au cucerit depline drepturi la perenitate prin substanţa şi măiestria realizării ei.

În încheierea consideraţiilor făcute asupra acestei singulare opere wagneriene, nu pot fi trecute cu vederea datele biografice ce au contribuit în mare măsură la transformarea dispoziţiei sufleteşti a acestui ilustru creator german, trecut acum de cincizeci de ani.

Aruncând o privire fugară în urmă, să ne reamintim că în vara anului 1857, descumpănit de pasiunea sa pentru Mathilde Wesendonck, Wagner părăseşte pe *Siegfried* pentru a se consacra compoziţiilor inspirate de ea (*Cinci lieduri pentru soprană şi piano*, şi opera *Tristan şi Isolda*). Este anul în care familia Wesendonck îi face invitaţia de a locui într-o somptuoasă vilă din parcul proprietăţii lor din Zürich (vila „Azil“ cum a denumit-o compozitorul în scrierile sale). Dar suprema linişte de a fi vieţuit în preajma muzei sale inspiratoare a fost de scurtă durată, datorită vizitei făcută de soţia sa (Minna Planer – stabilită la Dresda în timpul exilului trăit de compozitor în afara graniţelor germane – prezenţă neaşteptată ce a declanşat hotărârea compozitorului de a părăsi – din jenă? din recunoştinţă? – oaza sa de linişte şi a se refugia la Veneţia (în primăvara anului 1858), unde reuşeşte să termine cel de al doilea act din *Tristan şi Isolda*, cel mai original din punct de vedere stilistic faţă de toate realizările sale de până atunci.

Au urmat popasuri la Milano şi la Lucerna (unde termină – la 6 august 1859 – capodopera sa începută la Zürich şi îşi întreţine melancolia despărţirii de femeia mult iubită în paginile unui jurnal destinat ei). Ajunge la Paris, unde poposeşte aproape întreg anul 1860, pentru ca apoi să peregrineze o vreme prin câteva oraşe germane, după amnistierea parţială[1] pe care o primise între timp de

[1] Actul de amnistiere continuă să interzică lui Wagner pătrunderea în oraşele din Saxonia.

Scanned with OKEN Scanner

la autorităţi. Revenit în metropola franceză (la începutul lunii martie a anului 1861) pentru a urmări pregătirea şi reprezentarea operei *Tannhäuser* (revizuită) el are decepţia unui nou mare insucces şi se refugiază la Viena, unde are prilejul să-şi vadă montată opera *Lohengrin*. Evenimentul îi dă noi elanuri creatoare, în ciuda unor probleme materiale ce decid plecarea sa în noi turnee de concerte (la Praga, Berlin, Petersburg, Moscova – de-a lungul anului 1863), ale căror beneficii îi readuc vechea patimă pentru lux, o încântare greu de acoperit cu onorariile primite ca dirijor. Instalat din nou la Viena, unde i se promite reprezentarea operei *Tristan şi Isolda*, Wagner va cunoaşte o nouă decepţie, dat fiind faptul că după şaptezeci şi şapte de repetiţii grele proiectul cade, cu motivaţia că interpretarea ei este deosebit de anevoioasă şi nici unul din eforturile încercate nu poate garanta accesibilitatea noii sale opere la publicul vienez. Din nou cufundare în datorii, din nou dezamăgire – amintind anii grei ai tinereţii –, din nou o stabilire temporară la Stuttgart şi din nou un înger salvator care-i apare în cale şi-i transformă cursul vieţii. Este vorba de surpriza ce o primeşte din partea tânărului rege Ludovic al II-lea al Bavariei (în vârstă de nouăsprezece ani) – de curând înscăunat, – care-l invită printr-o scrisoare oficială la reşedinţa sa din München „pentru a-i putea îndepărta pentru totdeauna mediocritatea grijilor de toate zilele din viaţă şi a-şi putea desfăşura largi puternicele aripi ale geniului său". Era în ziua de 3 mai 1864. Nu vor trece decât şapte zile până când Wagner va fi în faţa acestui exaltat admirator al operei sale *Lohengrin*, care-i va rezolva toate datoriile şi-i va oferi un sprijin material fără limite.

Instalat într-o vilă de pe malul lacului Starnberg[1], revigorat sufleteşte în urma îndelungii melancolii declanşate de nerealizarea dragostei lui pentru Mathilde Wesendonck, Wagner îşi continuă calea artei sale în condiţii de lux şi de deplină siguranţă a menţinerii acestei nesperate linişti a traiului său.

Şi totuşi viaţa acestui artist nu încetează să fie zbuciumată. În noua sa reşedinţă el invită pe Hans von Bülow (1830–1894) – tânărul pianist şi dirijor care-i devenise colaborator şi prieten – pentru a-l recomanda regelui în vederea numirii lui ca muzician al Curţii. Într-adevăr, Bülow va deveni „pianist al regelui" şi dirijor al orchestrei müncheneze, dar venirea sa la München va fi întovărăşită şi de cea a soţiei sale Cosima, ca şi de cea a celor doi copii ai lor. Wagner va fi din nou înclinat să uite că ea este fiica lui Liszt, colegul de generaţie care-i fusese salvator în clipe grele (asemenea lui Otto Wesendonck) şi mai ales soţia celui mai devotat dintre prieteni. Încurajat de Bülow (devenit acompaniatorul şi propagatorul operelor sale), el va relua lucrul la Tetralogie, în timp ce Cosima va fi din ce în ce mai mult vrăjită de puternica sa personalitate. Reprezentarea operelor sale în somptuoasa sală de la Hoftheater din München (*Olandezul* şi *Tannhäuser* – în 1864, *Tristan* – în 1865) alimentează din ce în ce mai mult exaltarea regelui şi dărnicia lui, situaţie ce începe să ameninţe bugetul regatului şi declanşează o adevărată îngrijorare în rândul consilierilor şi

[1] Este lacul în care se va sinucide regele Ludovic al II-lea peste douăzeci de ani.

Scanned with OKEN Scanner

miniştrilor săi. Când Wagner ajunge să propună ca întreaga viaţă muzicală din München să se reorganizeze sub conducerea sa – ceea ce implica şi desfiinţarea vechiului consiliu local – şi când legătura sa cu soţia dirijorului Bülow devine din ce în ce mai afişată (Cosima ajungând să-i dăruiască o primă fiică – ce se va numi semnificativ Isolde – la 10 aprilie 1865), regele însuşi va considera că favoritul său trebuie să se îndepărteze pentru un timp de capitală, „fără ca această îndepărtare să poată aduce vreo umbră în prietenia lor". Şi astfel se ajunge ca în ultima lună a anului 1865 Wagner să decidă a se refugia temporar în Elveţia stabilindu-se în cele din urmă la Triebschen, o pitorească localitate de pe malul unui lac întins („Lacul celor patru cantoane"), unde îl va urma nu peste multă vreme şi Cosima. Aici ea îi va aduce pe lume cea de a doua fiică a lui, care va purta numele eroinei din opera *Maeştrii cântăreţi* (Eva) ca simbol al unei perioade de luminoasă linişte ce contrastează intens cu pesimismul ce dăinuise de-a lungul anilor în care el crease *Tristan şi Isolda* sub vraja copleşitoare a iubirii pentru Mathilde Wesendonck.

După marele succes al *Maeştrilor cântăreţi* din vara anului 1868, Wagner are în sfârşit răgazul să reia lucrul la opera *Siegfried*, pe care o va termina la începutul anului viitor, an în care Cosima îi va dărui şi un fiu (la 6 iunie 1869). Lui i se va da numele ilustrului erou al tezaurului legendar german – Siegfried –, evenimentul rămânând încrustat pentru totdeauna şi într-o pagină simfonică de o rară frumuseţe (*Siegfried Idyl*) pe care Wagner o va dărui omagial Cosimei.

Un alt eveniment ce i-a marcat viaţa în anul 1869 a fost şi numirea sa ca membru al Academiei regale prusiene, onoare ce stabileşte recunoaşterea valorii sale pe întinsul sol germanic care nu de mult îl izgonise. Este anul în care în viaţa compozitorului intervine şi prezenţa mai tânărului Friedrich Nietzsche, profesor la Universitatea din Basel. Agerimea temperamentală şi comunitatea de idei cu muzicianul ce avea o biografie şi o creaţie mult discutată a oferit acestui intelectual al vremii un vast material pentru articolele şi pledoariile sale estetice de la catedra din Basel (material ce nu va întârzia să apară într-o logică continuitate în volumul *Naşterea tragediei din spiritul muzicii* ce va apare în anul 1872).

În liniştea de la Triebschen revine Wagner la voluptatea de a împărtăşi prin scris din ideile sale. El publică un nou şir de articole şi studii teoretice, din rândul cărora este semnalat ecoul pe care l-a avut cel intitulat *Arta dirijorului* şi cu deosebire cel ce reînvia pentru a doua oară însemnătatea „miracolului Beethoven". Este momentul în care începe şi redactarea memoriilor sale (*Mein Leben*), pe care le dictează Cosimei, cea care după moartea Minnei Planer (prima soţie a compozitorului) din anul 1866 şi după pronunţarea divorţului dintre ea şi Hans von Bülow (din 1870) îi devine cea de a doua parteneră legală de viaţă. Când regele Ludovic îl va vizita şi-i va propune revenirea sa la München – ca unul ce cucerise o binemeritată reabilitare în faţa contemporanilor (prin idea-

[1] Actul de amnistiere continuă să interzică lui Wagner accesul în oraşele din Saxonia.
[2] Vezi p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

tica luminoasă a ultimei sale opere, prin onoarea locului pe care îl ocupa în Academia prusiană şi prin împlinirea legală a vieţii sale de familie), Wagner refuză să părăsească locul în care se sfârşise viaţa sa de artist rătăcitor. În schimb, în discuţiile pe care le-a purtat cu regele ce îi era prieten a prins formă un proiect de mare însemnătate în biografia sa şi a vieţii culturale germane până în zilele noastre, cel al construirii unui teatru în care să i se poată reprezenta operele după concepţia pe care el o afirmase în lucrările sale teoretice. La asemenea proiect impunător un rol hotărâtor au avut operele ce alcătuiau Tetralogia – cea mai îndrăzneaţă demonstraţie a fanteziei sale înnoitoare – prin dificultăţile ce le crea vastitatea subiectului (înţelegerea lui), cu multitudinea de personaje şi varietatea sentimentelor sau acţiunilor lor, chiar dacă acestea erau reliefate muzical prin tehnica leitmotivelor şi a cursivităţii melodice „infinite" ce oferea întregului deplină unitate. Este perioada în care Wagner reluase lucrul şi la ultima operă a ciclului inspirat de vasta legendă a Nibelungilor şi în gândurile sale se instalase importanţa depăşirii acestei dificultăţi, ceea ce a condus la o adevărată obsesie de a fi putut găsi o cale care să faciliteze reprezentarea celor patru opere într-o imediată continuitate (eventual în patru seri consecutive). Surveneau, desigur, şi alte obstacole puse de complexa viziune artistică a unui compozitor format în lumea teatrului, trecut apoi printr-o îndelungată experienţă de dirijor de operă şi care, pe deasupra, mai era dotat şi cu antene de sensibilitate ce-l făceau deosebit de refractar la condiţiile oferite de sălile teatrelor din contemporaneitatea sa.

Vizita regelui şi discuţiile purtate cu el i-au dat lui Wagner aripi, contribuind la o adevărată cotitură în biografia sa. Încep visurile şi căutările unui loc în care să poată fi construit un asemenea teatru, căutări ce se opresc într-un târziu în ţinutul nordic al regatului, la Bayreuth, pe atunci un mic burg german întins în jurul unui deal către a cărui înălţime se îndreptau urmele a mai multor cărări. Sedus de frumuseţea locului şi de ecoul pe care l-a avut la autorităţile locale intenţia sa de a construi (cu finanţare particulară) un teatru modern în oraşul lor[1], Wagner hotărăşte să părăsească – după trecerea a şase ani de linişte deplină – căminul din Triebschen. Ajutat de Cosima, de prieteni, de admiratori sau muzicieni ai timpului (din rândul cărora tânărul pianist Carl Tausing[2] a fost cel mai activ) şi cu eforturi cutezătoare (lansarea de liste de subscripţii răspândite în centre muzicale germane; înfiinţarea de societăţi pe acţiuni[3] în numeroase metropole ale lumii – de la Petersburg la Londra sau New York; turnee de concerte iniţiate de Tausing, (la care şi-au dat concursul numeroşi interpreţi) şi cu deosebire marele sprijin primit de la regele Ludovic), visul lui Wagner se împlineşte

[1] Oraşul mai avea un teatru, în stil rococo, în apropierea vechiului castel al Curţii.
[2] Elev al lui Liszt devenit celebru, cu o viaţă foarte scurtă (1841–1871), admirator al lui Wagner şi Brahms în egală măsură, asemenea marelui muzician român George Enescu.
[3] „Wagnervereine".

Scanned with OKEN Scanner

treptat, deschizând ultima etapă din cursul biografiei sale într-o deplină pace interioară, după atâţia ani de iluzii şi speranţe nerealizate. Simbolic în acest sens, rămâne numele *Wahnfried* încrustat pe frontispiciul impunătoarei vile construită la Bayreuth pentru familia sa, (terminată în 1874), devenită între timp şi un impunător muzeu.

Istoricul vechiului burg german ales de Wagner pentru a-şi construi teatrul visurilor sale şi a-şi stabili reşedinţa pentru restul vieţii era bogat în mărturii de gândire activă şi înălţătoare, dar zorile celebrităţii lui încep abia în ziua de 22 mai 1872[1], o dată cu prima piatră pusă de mâna compozitorului la temelia templului ce era menit să-i apere peste vreme crezul artistic. „Închid aici o taină, fie ca veacurile să o păstreze". Era taina *Olandezului* mereu rătăcitor şi a dezamăgitului *Lohengrin*, a îndrăgostitului *Tristan* şi a cutezătorului *Siegfried*, taina mereu căutatelor căi către limpezirea unor gânduri mistuitoare şi a exprimării lor prin intermediul mirajului scenic-muzical. Dar mai era şi taina înţelepciunii lui Hans Sachs, dezvăluită de Wagner cu rară măiestrie în mai tânăra sa operă *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*. Pentru continuitatea tradiţiei în spiritualitatea artistică a pledat Wagner şi cu prilejul zilei festive de inaugurare a noii construcţii, când a dirijat în aurita sală a vechiului teatru regal din localitate cea de a noua simfonie a lui Beethoven, un nemuritor *memento* pentru direcţia etică (iubire şi fraternitate) şi pentru un imperativ estetic (de legătură între tradiţie şi pulsul nou al vieţii).

Doar peste patru ani – în 1876 – se vor deschide porţile teatrului de pe colina de la Bayreuth, primul contact al publicului cu noul templu al muzicii lui Wagner fiind făcut prin cele patru opere ale „Tetralogiei". Evenimentul prezentării lor s-a desfăşurat în patru seri consecutive sub bagheta lui Hans Richter (1843–1916) – un tânăr dirijor pe care Wagner îl cunoscuse şi admirase cu zece ani în urmă la teatrul regal din München. Melomani germani sau străini veniţi din toate colţurile lumii – printre care şi capete încoronate (în afară de regele Ludovic II şi de împăratul Wilhelm I, presa nota şi nume venite de la mare depărtare, cum era cel al împăratului din Brazilia), au fost atraşi de marea celebritate cucerită de îndrăznelile manifestate de compozitorul ce trecuse de şaizeci de ani. Simplitatea coloritului crud al cărămizilor rămase descoperite pe întreg exteriorul impunătoarei clădiri, ca şi lipsa ornamentelor ce dădea strălucire îmbietoare intrărilor tuturor construcţiilor destinate spectacolelor de teatru sau de operă, surprinde mulţimea de oaspeţi veniţi să asiste la lunga povestire muzicală culeasă din lumea pestriţă a legendarilor nibelungi şi zeităţi, precum şi din cea a bieţilor pământeni. Pentru că Wagner se dovedise original nu numai pe plan poetic-muzical, ci şi pe cel al opţiunii arhitecturale, sfidând fără rezerve modelele unor stiluri ce aparţineau perioadelor trecute, a căror modă nu mai corespundea orizontului estetic al epocii sale. Atenţia i s-a îndreptat în schimb cu adevărată încrâncenare asupra unor amănunte cu influenţă în proce-

[1] Ziua de naştere a lui Richard Wagner.

Scanned with OKEN Scanner

sul de receptivitate acustică şi vizuală a spectatorului. Unul dintre exemplele ce pot fi date în acest sens este iniţiativa de a fi plasat ansamblul orchestral şi dirijorul ei în spaţiul unei fose, pentru a putea capta încordarea publicului doar asupra muzicii ce avea misiunea de a purta cu intensitate sensurile adevărului scenic. Sala (cu aproximativ o mie trei sute de locuri la parter, dispuse într-un generos „amfiteatru", şi două sute la balconul de deasupra lojii regale din faţa scenei) cufundată în deplină obscuritate – în contrast cu lumina revărsată intens asupra jocului scenic – excela de asemeni şi în ceea ce priveşte posibilitatea de detaşare a spectatorului de realitatea problemelor lui.

Marele succes pe care l-au avut în vara anului 1876 cele trei serii de prezentări ale operelor ce alcătuiesc Tetralogia wagneriană (între 13–16, 20–23 şi 27–30 august) nu s-a putut reflecta şi într-un succes material, capabil să acopere multitudinea de cheltuieli ivite în procesul de dotare a noului teatru, mai ales când acesta începea prin lansarea unui ciclu de opere ce solicita o mare varietate în ceea ce priveşte montarea scenelor lor, ca şi un mare număr de interpreţi meniţi să ilustreze universul şi acţiunile celor trei grupuri de personaje ale legendei (nibelungii subpământeni; pământenii şi zeii). Wagner şi dirijorul Hans Richter vor fi nevoiţi să organizeze în primăvara anului viitor un festival de concerte la Londra pentru a putea acoperi deficitul, efort ce nu a putut împiedica porţile templului de pe colina de la Bayreuth a se închide pentru multă vreme (până în anul 1882), când cel ce pusese prima piatră la temelia lor să le poată redeschide pentru a reprezenta o ultimă creaţie a geniului său – opera *Parsifal*.

Parsifal

Numele lui Parsifal mai fusese pomenit într-una din operele terminate de Wagner în anul 1848 – deci înainte de perioada refugiului său în Elveţia – anume în actul al treilea al operei *Lohengrin*, când dezamăgitul cavaler decide să-şi dezvăluie identitatea de fiu al regelui Parsifal ce conducea cavalerii ordinului „Sfântul Graal" din Monsalvat.

Dar pentru a putea înţelege locul pe care îl ocupă această ultimă creaţie din evoluţia ilustrului compozitor german, precum şi legăturile ce sunt de făcut între gândirea tânărului şi vârstnicului Wagner, se impune şi de data aceasta cunoaşterea poemului imaginat de el ca fond inspirator al dramaturgiei muzicale. Desigur că nu poate fi trecut cu vederea faptul că subiectul l-a atras cu mulţi ani în urmă (din anul 1845) când el – căutând amănunte în legătură cu eroii săi (mai întâi din opera *Tannhäuser* şi apoi din *Lohengrin*) – a citit pentru prima oară poemele lui Wolfram von Eschenbach – poet, cântăreţ şi autor al unui roman intitulat pe atunci *Parzifal* – care a vieţuit în perioada romantică a trubadurilor şi a *Minnesänger*-ilor (cântăreţi ai iubirii) din secolul al XIII-lea. De altfel

Scanned with OKEN Scanner

numele acestui cavaler medieval care figurează cu rol reliefat în rândul concurenţilor ce au luat parte la întrecerea de la Wartburg din opera *Tannhäuser*, este binecunoscut melomanilor.

Din anul 1857 datează şi o compoziţie de mică întindere intitulată *Farmecul Vinerii Mari* (Vinerea din săptămâna patimilor lui Isus), preţuită şi păstrată de Wagner în mapa sa de lucru. După mai bine de două decenii el o va include în actul al treilea al operei *Parsifal*, reluare ce îndreptăţeşte presupunerea unei intenţii mai vechi de a fi compus o lucrare cu fond religios, intenţie ce nu pare a fi fost străină compozitorului în această perioadă a exilului său din Elveţia.

Aşadar, Parsifal – tatăl lui Lohengrin – devine personajul central în acţiunea operei cu acelaşi nume, ultima din şirul celor create de Wagner. Rădăcinile ei sunt de aflat tot în tezaurul legendelor medievale din care s-au inspirat povestirile lui Eschenbach sau cele ale poetului francez Chretien de Troyes (secolul al XIII-lea), dar de data aceasta acţiunea nu va mai conduce pana compozitorului către moarte, ca unică soluţie de rezolvare a suferinţelor, ci va dezvălui crezul metafizic din anii săi târzii, cel al izbăvirii prin milă, castitate şi altruism, o variantă cu totul nouă a „mântuirii wagneriene".

Ce povesteşte legenda? Că un trimis al cerului i-a încredinţat lui Titurel – primul mare preot al ordinului „Sfântul Graal" – lancia cu al cărui tăiş un soldat a străpuns pieptul lui Isus după răstignire, ca şi cupa în care au fost strânse picăturile de sânge curse din trupul crucificat al fiului lui Dumnezeu. Că în jurul acestui creştin ales s-au adunat cavaleri credincioşi, care şi-au făurit un lăcaş pe muntele Monsalvat (în partea nordică a Spaniei) unde au fost păstrate cu pietate aceste două urme sfinte – lancia şi cupa – care aveau darul de a împuternici membrii noului ordin religios cu harul mântuirii de suferinţe.

Şi tot din legendă culege Wagner date despre istoricul acestui ordin al Sfântului Graal în al cărui cerc de credincioşi dorea să intre şi un magician pe nume Klingsor. De data aceasta este vorba de un personaj care a mai fost preluat şi de către E.T.A. Hoffmann într-o nuvelă a sa în care era descrisă lupta dintre vrăjitorul Klingsor şi un cântăreţ ungur. Dar Klingsor din versiunea legendei care l-a inspirat pe Wagner nu poate înfrunta ispitele ivite în calea lui şi, astfel nu va putea fi primit nici în rândurile ordinului creştin, aşa cum el aspira. Drept răzbunare, magicianul îşi transformă deşertul pietros (în care locuia) într-o grădină luxuriantă, către care începe să atragă cavalerii sfântului ordin cu ajutorul „fetelor-flori". Parte din ei vor fi inspiraţi de frumuseţea şi dansul lor, rămânând prizonierii lui Klingsor. În această situaţie intervine un al treilea personaj – Amfortas, fiul lui Titurel şi urmaş al acestuia la conducerea ordinului de pe muntele Monsalvat, care decide să înfrunte puterea lui magică într-o luptă dreaptă. Dar neatent pentru o clipă la vederea frumoasei Kundry (una dintre fetele-flori), el este învins de Klingsor, deposedat de lancia sfântă şi rănit grav cu ea. Nimic nu-i mai poate vindeca rana şi nici alina suferinţele din ce în ce mai mari, o oarecare uşurare aducându-i doar băile pe care le făcea în lacul de pe

Scanned with OKEN Scanner

domeniul cetăţii (către care este purtat de cavaleri la deschiderea cortinei din primul act al operei lui Wagner).

Legendarul istoric al ordinului „Sfântul Graal" se va sprijini în continuare pe o puternică înfruntare dintre forţele binelui şi cele ale răului. Wagner va crea libretul şi muzica operei sale într-o viziune ce conduce la un deznodământ logic, expunând prezenţa elementelor ce luptă în numele binelui (actul I), apoi al celor contrarii (actul II) pentru a rezolva conflictul ideatic (actul III) prin rolul atribuit personajului principal, al cărui nume – Parsifal – este anunţat prin titlul creaţiei sale.

Condus pe principiul continuităţii şi al unităţii dramaturgiei poetic-muzicale, compozitorul creează în preludiul simfonic al primului act o muzică alcătuită din ţesătura unor leitmotive imaginate de el ca identitate muzicală doar pentru ideile ce converg spre cucerirea adevărurilor spirituale. Tonalitatea *la bemol major* va domina gândirea lui armonică, de altfel aşa cum va continua să facă în întreaga naraţie muzicală atunci când acesta se va referi la sfera de idei cucernice din demersul său artistic. Începutul îl face leitmotivul cinei (Abendsmahlmotiv) intonat de viori, apoi de suflători de lemn (pe o linie melodică ascendentă gravă, cu o uşoară cădere finală), simbol muzical ce va fi reluat (în tonalitatea *do minor*) după un prelungit acord arpegiat. I se alătură apoi leitmotivul Graalului, gândit înălţător (pe o linie constant ascendentă) şi al credinţei – într-o tendinţă dezvoltatoare ce va cuprinde treptat întreaga orchestră. Se va insinua în trama muzicii şi o contrapunctare a două leitmotive – a suferinţei şi a lanciei (Leidensmotiv, Speersmotiv), sugerând starea trăită de Amfortas la intrarea sa în scenă, totul stingându-se treptat pe leitmotivul ce deschisese muzica pregătitoare a stării de religiozitate, de suferinţă, de resemnare şi licărire de speranţă ce domnea în lumea Graalului.

Pe acest arc simfonic se ridică cortina. Sudura dintre substanţa lui şi acţiunea ce derulează pe scenă impresionează şi angrenează ascultătorul la o intensă participare emoţională. Wagner încredinţează cavalerului Gurnemanz rolul de a povesti istoricul ordinului Sfântului Graal unor tineri slujitori ai cetăţii, pentru ca ei să poată înţelege gravitatea momentului şi nenorocirea ce s-a abătut între timp asupra cavalerilor acestui ordin prin suferinţele lui Amfortas, conducătorul lor actual, mai ales că acest urmaş al lui Titurel a început să oficieze din ce în ce mai greu şi mai rar slujba de slăvire a conţinutului cuprins în cupa sacră (datorită rănii ce i-a făcut-o lancia pierdută în lupta cu Klingsor). Şi astfel, puterile pe care cavalerii le primeau prin razele răspândite de conţinutul ei încep să slăbească, deoarece vindecarea rănii marelui preot era condiţionată de atingerea ei cu lancia sfântă, aflată acum în posesia vrăjitorului. Va apărea oare un trimis al lui Dumnezeu care să-i salveze? Va veni oare ceasul acela?

La povestirea gravă a lui Gurnemanz (voce de bas) asistă dintr-un ascunziş şi Kundry, făptura cu două înfăţişări şi tot atâtea comportamente: unul sub magia lui Klingsor, ca „fată-floare" de o frumuseţe ispititoare, altul – de fiinţă sălbatecă, sărăcăcios îmbrăcată, dar mereu în ajutorarea cavalerilor creştini (aşa

Scanned with OKEN Scanner

cum este prezenţa ei din primul act al operei). Kundry tocmai adusese de la mare depărtare (din Arabia) un balsam menit să aline suferinţele lui Amfortas, pentru ca el să poată continua slujbele de slăvire a potirului ce revărsa asupra cavalerilor din Monsalvat haruri cereşti. Fără a mai avea speranţa în vindecare, dar şi fără să fi uitat înţelesul prezicerii religioase „Durch Mittleid wissend, der reine Tor"...[1], Amfortas, purtat de cavaleri pe o litieră spre lacul din apropiere, primeşte cu recunoştinţă licoarea de la sălbateca făptură, şi în timp ce cortegiul lui se îndepărtează şi în orchestră răsună leitmotivul lui Parsifal anunţând pe cel ce va fi salvatorul lui („der reine Tor"), îşi face intrarea în scenă un tânăr dezorientat de strigătele ce-l urmăresc. Este Parsifal. El a rănit cu arcul o lebădă sălbatică în zbor, fără să fi ştiut că pentru cavalerii Graalului aceasta este o vietate sfântă. Supus la întrebări de Gurnemanz (cine este? de unde vine? îşi dă oare seama că a făcut o faptă rea?) el nu ştie să dea nici un răspuns, singurul lucru ce şi-l poate aminti este doar faptul că are o mamă pe care o cheamă Herzeleide pe care a lăsat-o acasă când a plecat – atras fiind de un grup de cavaleri cruciaţi fără să se mai fi întors înapoi. Este momentul în care intervine Kundry, care în drumurile ei pentru a găsi balsamul vindecării lui Amfortas a cunoscut-o pe Herzeleide, dar nefericita mamă a murit de durere după plecarea fiului ei. Inocenţa acestui copil al pădurii (care aminteşte de cea a lui Siegfried) cucereşte pe Gurnemanz, în ale cărui gânduri mijeşte speranţa că tânărul fugar ar putea fi salvatorul prezis („der reine Tor"). Cu acest îndemn în suflet îl ia cu el pe Parsifal la procesiunea ce urma să o facă Amfortas pentru ultima oară în templul în care era păstrată cupa sacră de cristal.

Drumul lor spre locul procesiunii este acompaniat de „muzica transformării". Mai întâi transformarea decorului din pădurea în care se desfăşoară acţiunea primelor două scene ale actului întâi în sala iluminată a slujbei religioase (scena a treia), din a cărei cupolă se aude un cor ce intonează cucernic leitmotivul Cinei; apoi va avea loc şi o a doua transformare cea a vinului şi a pâinii pe care o săvârşise Isus la „Cina cea de taină" – procesiune ce continuă să se oficieze până în zilele noastre în slujba duminicală a tuturor bisericilor creştine. Toţi cavalerii Graalului şi ucenicii lor asistă la slujbă (oficiată cu mare greutate de Amfortas) într-un comentariu orchestral ce împleteşte simboluri muzicale triste (leitmotivul suferinţei, al resemnării) cu cânturi melodioase intonate în timpul rugăciunii (cea a împărţirii vinului şi a pâinii sfinţite celor de faţă fiind săvârşită pe leitmotivul Graalului). Parsifal asistă uluit la vederea razelor ce le împrăştie cupa cea sfântă şi nu poate înţelege extazul celor ce se roagă îngenuncheaţi. Neînţelegând nimic din ceea ce se desfăşoară în jurul său şi nedând nici un semn că ar putea fi eliberatorul suferinţelor lui Amfortas, Gurnemanz îl îndepărtează dezamăgit.

Preludiul celui de al doilea act prezintă o muzică contrastantă, împletită din leitmotivele forţelor diabolice (leitmotivul lui Klingsor, al impurităţii, al

[1] În traducere liberă: Cunoscând mila (vei găsi) poarta cea pură...

Scanned with OKEN Scanner

Kundriei, al tentației), pregătind acțiunea scenică ce se petrece pe domeniul lui Klingsor, plasat în calea cavalerilor Graalului pentru a-i putea ademeni. Vrăjitorul așteaptă acum o nouă pradă – pe Parsifal – și în acest scop o alege pe Kundry, cea mai frumoasă dintre „fetele-flori" (sub înfățișarea ce ea o are sub puterea lui hipnotizatoare). Și cel așteptat apare. Recunoscându-l, Kundry încearcă să-i atragă dragostea amintindu-i de mama lui care a murit rostindu-i numele. Îl va săruta apoi pătimaș pentru a-l face să uite de remușcarea și de durerea ce îl stăpâneau. Dar speranța de a se fi putut elibera de dubla ei existență prin puritatea lui sufletească va întâmpina o categorică rezistență. Strigătele ei de revoltă vor aduce intervenția lui Klingsor, care apare și azvârle lancia cucerită de el în lupta cu Amfortas asupra acestui incoruptibil, dar arma se va opri deasupra capului lui. Parsifal o prinde, face semnul crucii către magia grădinii, care dispare, redevenind un deșert nisipos.

Actul al treilea se petrece din nou pe domeniul Graalului, la marginea unei păduri. Au trecut mulți ani de când Parsifal a asistat la slujba făcută de Amfortas și a trecut apoi prin grădina vrăjitorului. Este o dimineață de primăvară și dintr-o colibă apare Gurnemanz (acum bătrân, dar îmbrăcat tot cu o cămașă de cavaler) pentru a răspunde unui glas care cere ajutor din apropiere. Este Kundry, căzută în nesimțire lângă un boschet. Cu ajutorul pe care i-l dă, ea își revine și îl roagă să o primească slujitoare a cetății, pentru a putea supraviețui.

În acest timp apare un cavaler în armură neagră. „Cine ești tu? nu știi că pe aceste locuri sfinte se umbră neînarmat? Nu știi că astăzi este Vinerea Mare?" îl întreabă surprins Gurnemanz. Când necunoscutul își scoate casca și depune lancia pentru a îngenunchia și a-și face rugăciunea de mulțumire pentru că pașii l-au purtat în sfârșit pe aceste meleaguri, bătrânul cavaler recunoaște pe cel ce cu mulți ani în urmă îi păruse a fi salvatorul Graalului. Pe cât de înălțătoare este starea de extaz religios ce domină scena reîntâlnirii celor doi credincioși, pe atât de dureroase sunt mărturisirile pe care ei și le fac. Parsifal, odată plecat din deșertul în care se transformase grădina lui Klingsor, a fost nevoit să peregrineze ani de zile în căutarea lăcașului sfânt al Graalului, pentru a reda cavalerilor lancia cucerită, mereu salvată apoi de el prin lupte și prin nopți de veghe pentru a nu-i fi furată. În ceea ce-l privește pe Gurnemanz, acesta asistase an de an la dezagregarea ordinului creștin, pe măsură ce Amfortas pierdea puterea de a suporta suferințele și a-și putea duce la îndeplinire îndatoririle de mare preot. Mulți dintre cavaleri s-au împrăștiat, nemaiprimind puteri divine de la pocalul sfânt, iar bietul Titurel – tatăl lui Amfortas – își dăduse de curând sufletul. Astăzi, de Vinerea Mare, va fi înmormântat, iar Amfortas va încerca să facă un ultim efort pentru a putea oficia o slujbă de slavă (procesiune ce este anunțată simfonic prin leitmotivul Cinei). După cele mărturisite în grabă de Amfortas, vor avea loc pregătirile de participare la slujba de la castel. Parsifal își va scoate armura, Kundry – asemenea Mariei Magdalena – îi va spăla picioarele și i le va șterge cu părul ei despletit, iar Gurnemanz îl va slăvi, stropindu-l cu apă de izvor și proclamându-l rege al Graalului, în timp ce în orchestră răsună tonuri festive

Scanned with OKEN Scanner

înălţătoare. Se asistă, apoi, la prima procesiune de împuternicire dumnezeiască revărsată asupra noului conducător al ordinului care o binecuvântează pe Kundry, salvând-o de magia lui Klingsor. Va urma, ca şi în primul act, o impresionantă muzică a „transformării" în timp ce Parsifal îmbracă mantia de cavaler adusă de Gurnemanz şi de Kundry, iar decorul de pădure va începe să se schimbe, făcând loc unui drum de stânci pe care cei trei credincioşi se vor îndrepta către sfântul templu al Graalului.

În scena finală a operei este adus pe litieră Amfortas, care nu mai are forţa de a oficia slujba şi la protestul cavalerilor – ameninţaţi de pierderea totală a harului ceresc – el se descoperă şi le arată rana, creând o impresionantă scenă de stupefacţie. La rugămintea lui de a fi ucis pentru a i se stăvili suferinţele, se apropie Parsifal, până atunci neobservat de grupul credincioşilor. Cu atingerea lanciei pe care o purtase ani în şir pentru a ajunge să o redea lăcaşului sfânt, el vindecă rana lui Amfortas, apoi se îndreaptă către impunătoarea masă din centrul sălii pentru a oficia procesiunea de dezvelire a cupei sacre. În timp ce din ea îşi împrăştie razele o lumină purpurie, Amfortas şi cavalerii Graalului îngenunchează, omagiind prezenţa noului preot al ordinului lor. Zborul unui porumbel alb deasupra capetelor lor şi cuvintele corului ce se înalţă festiv („Höchsten Heiles Wunder, Erlöser!")[1] întregesc scena extazului final, ce coincide atât cu sfârşitul creaţiei lui Wagner (1882), ca şi cu apusul vieţii sale (1883).

Pusă în pagină de-a lungul a cinci ani – din luna ianuarie a anului 1877 (când Wagner a publicat poemul *Parsifal* în *Bayreuther Blätter*) până în ianuarie 1882 (când el a terminat partitura), această creaţie a avut premiera la 26 iulie 1882 pe scena teatrului din Bayreuth (*Festspielhaus*). Au urmat alte şaisprezece reprezentaţii presărate de-a lungul lunilor iulie-august, pentru ca apoi să treacă treizeci de ani de tăcere, deoarece compozitorul a dispus ca această ultimă operă a sa să nu intre în repertoriul altor teatre, ci să fie montată numai pe scena templului său. Argumentele care au motivat această dorinţă a sa s-au sprijinit în primul rând pe o atitudine manifestată de compozitor de timpuriu – cea împotriva subiectelor facile, frivole sau încărcate de sentimentul urii ce ducea la nelegiuirii, alături de care substanţa gravă şi înălţătoare a creaţiei sale nu avea ce căuta. Dar la această dorinţă subiectivă, dictată de ideile moral-religioase ce-i invadaseră gândirea în ultima etapă a vieţii, se mai adaugă şi faptul că Wagner compuse noua sa muzică adaptată la condiţiile oferite de sala teatrului său, construit riguros după cerinţa sa.

Într-adevăr, sala construită după sugestiile sale – cu proprietăţi acustice şi vizuale ce nu aveau în vedere decât recepţia optimă a sensurilor transmise de o creaţie poetic-muzicală – a făcut parte integrantă din ansamblul fibrelor ce au contribuit la concepţia operei *Parsifal*. După ce Wagner a asistat de repetate ori la reprezentaţiile date cu cele patru opere ce alcătuiesc *Inelul Nibelungilor* (care au inaugurat activitatea de la *Festspielhaus* în vara anului 1876), el şi-a concen-

[1] În traducere liberă: „Supremă slavă minunei mântuitoare, slavă eliberatorului!"

Scanned with OKEN Scanner

trat întreaga sa forţă creatoare în vederea realizării unei creaţii ce trebuia să fie înzestrată cu o dramaturgie muzicală capabilă să reliefeze – mai mult decât cea a Tetralogiei – calităţile (pe atunci unice) ale sălii sale. Plasarea fosei în care cântau interpreţii instrumentişti conduşi de dirijorul lor, sub scena pe care se desfăşura acţiunea şi sub nivelul în care erau instalate fotoliile pentru public, contribuia la o sonoritate stranie, imaterială, ce reuşea să fixeze în mod deosebit variatele stări emoţionale transmise de muzică.

În această intenţie de perfecţionare a legăturii dintre operele sale şi ascultător, Wagner a solicitat arhitecţilor săi şi reducerea dimensiunii sălii destinată publicului optând pentru cât mai puţine locuri (doar 1900, faţă de cele aproximativ 3000 existente în alte teatre din marile centre culturale europene în care el dirijase), opţiune relevantă pentru dezinteresul său material în favoarea unei optimizări acustice.

Şi totuşi, după trecerea a trei decenii, opera *Parsifal* va fi solicitată şi de scenele altor teatre, cu deosebire înaintea sărbătorilor de Paşte (având în vedere că acţiunea primului şi al ultimului act se petrece în zile de Vinerea Mare). Această dorinţă legitimă a fost înţeleasă de moştenitori, înţelegere ce a condus la o mai largă cunoaştere şi preţuire a ultimei creaţii wagneriene.

Un alt amănunt de originalitate a reprezentării acestei opere a fost şi interdicţia aplauzelor la sfârşitul actelor componente şi mai ales ale celor ce izbucneau în timpul acţiunii. Multă vreme s-a crezut că era vorba din nou de o dorinţă a compozitorului, de data aceasta pentru ca reculegerea şi senzaţia sacră transmisă de poemul şi muzica sa să nu se risipească. Dar iată ce a declarat nepotul compozitorului, Wieland Wagner, un neobosit regizor al operelor sale, într-un interviu luat de Claus-Henning Bachmanns apărut în periodicul „Opernwelt" din luna septembrie 1964[1]. La întrebarea „Credeţi că ar fi posibil să se poată aplauda cândva la sfârşitul operei *Parsifal*?" el a răspuns cu claritate: „Eu însumi am încercat să introduc această manifestare. În tot cazul ceea ce ştiu este că însuşi Richard Wagner a aplaudat la *Parsifal* şi că publicul a făcut la fel în anul în care opera s-a reprezentat pentru prima oară. Uzanţa la care ne conformăm astăzi s-a impus pe nesimţite în anul în care Richard Wagner a murit, rămânând apoi un ritual. Am încercat să lupt împotriva lui, dar publicul nu a fost de acord. Cum începea un spectator să rişte a aplauda, îşi atrăgea imediat protestul indignat al întregii săli, ca şi cum ar fi fost vorba de o profanare a unui sfânt dintre sfinţi... Doi ani mai târziu Wieland Wagner va răspunde lui Antoine Goléa într-un interviu ce punea din nou vechea întrebare: „Pentru public *Parsifal* rămâne un *mister* creştin[2]. De aici reculegerea şi obiceiul de a nu se aplauda la sfârşit. Este imposibil să lupţi împotriva unui astfel de fapt, ar fi o luptă împotriva morilor de vânt. De altfel, în afara primei reprezentanţii a operei *Parsifal*, însuşi Richard Wagner a dat semnalul aplauzelor, discutabilul obicei de a nu se aplauda

[1] Interviu publicat în caietul *Parsifal* apărut cu prilejul *Festivalului Wagnerian* din anul 1973, (Bayreuther Festspiel 1973).

[2] Tip de dramă liturgică catolică (gen apărut în sec. X-XIII), cu text ce a evoluat, devenind asemănător unui libret de operă.

Scanned with OKEN Scanner

instalându-se doar după moartea sa. Cu toate acestea *Parsifal* este o piesă de teatru (sic), şi nu doar o oficiere religioasă..." mai atrăgea atenţia Wieland Wagner în interviul dat criticului francez (de origine română) în anul 1975, ceea ce, în timp, s-a înţeles şi s-a reflectat în faptul că deseori se trece peste vechea reţinere de a se aplauda, atunci când nu intervine vreo atenţionare tipărită pe un afiş sau prin anunţ oral.

Privită ca o încununare a realizărilor wagneriene şi ca o creaţie în care condiţiile acustice şi vizuale ale sălii de spectacol din teatrul de la Bayreuth au jucat un rol activ, acest ultim rod al gândirii ilustrului compozitor german ocupă un loc cu totul aparte în evoluţia sa estetică şi stilistică. În ceea ce priveşte fluctuaţiile gândirii sale filozofice, cu evoluţie către stadiul final mistic-religios reflectat în *Parsifal,* comentatorii vieţii şi creaţiei sale au urmărit cu deosebită atenţie diferitele rădăcini şi trepte conducătoare ce au avut influenţă asupra fondului ideatic al realizărilor sale poetic-muzicale, de la cele *vedice* (desprinse din cele patru cărţi sfinte ale căror texte sunt atribuite revelaţiei lui Brahma) până la pesimismul lui Schopenhauer şi de la ideologia buddistă (propovăduită de Buddha – fondatorul noii religii din India) până la scrierile lui Gobineau (1816–1882), diplomat şi scriitor francez, coleg de generaţie cu Wagner şi autor al unor idei rasiste publicate în volumul *Essai sur l'inégalité des races humaines* cu influenţă nefastă atât în epoca în care autorul lor a trăit cât şi în desfăşurarea secolului următor. Urme ale acestor influenţe sunt întrevăzute de analişti chiar şi în conţinutul operei *Parsifal*, în timp ce adevărul pare a fi fost mult mai simplu, dacă ei ar fi alăturat ultimelor două decenii din biografia compozitorului permanenta prezenţă a Cosimei, cea de a doua soţie şi mama copiilor săi. Credinţa creştină, transmisă de ea cu duioşie, aşa cum o primise de la Franz Liszt, tatăl ei, a contribuit în mare măsură la limpezirea treptată a impulsurilor de revoltă, pesimism, egocentrism şi cinism ce au marcat vreme îndelungată personalitatea compozitorului. Singurul sentiment pur ce nu s-a dezminţit în întreaga sa biografie a fost cel al dragostei pentru animale, reflectat de altfel şi în comportamentul tânărului Parsifal (în primul act, când inocentul, crescut în sălbăticia pădurii, află că a rănit cu arcul o lebădă ce plutea pe întinsul lacului şi – învăţat de Gurnemanz ce înseamnă suferinţa – i se sădeşte pentru totdeauna în suflet sentimentul milei). Fără a fi fost influenţat de dogmele catolice sau de lecturi religioase, Wagner s-a apropiat treptat de ideologia creştină, devenind un soţ şi un tată iubitor. Dar la această cucerire a contribuit, desigur, şi marea protecţie a regelui Bavariei care i-a dat liniştea şi siguranţa materială de a se putea concentra doar asupra artei sale şi a menirii mesajului ei. Iată-l având un teatru al său şi o vilă impunătoare – pe al cărui frontispiciu a dispus să se imortalizeze cuvântul *Wahnfried* cu semnificaţia de „pace în sfârşit atinsă" (în traducere liberă „potolirea iluziilor"). Rodul acestui stadiu de împăcare şi de linişte interioară nu va întârzia să apară în ultimul său cuvânt spus în muzică. Şi dacă *Tristan şi Isolda* rămâne opera cea mai îndrăzneaţă pe toate planurile ce aparţin mijloacelor de exprimare pe calea sunetelor, *Parsifal* se impune ca cea mai

Scanned with OKEN Scanner

„armonioasă" din întreg şirul de opere ce au reprezentat geniul acestui creator romantic. Desigur că ascultătorul nu va putea găsi în muzica ei nimic din ceea ce intrase în tradiţia genului liric, până şi prezenţa „fetelor-flori", cu jocul lor nefast, prinzând aripile unei viziuni ce se detaşează de convenţionalismul modelelor existente.

Urmărind elementele de stil ale limbajului wagnerian din această ultimă creaţie, ceea ce se poate desprinde la o primă lectură a partiturii este tendinţa de claritate a mijloacelor stilistice. Forma în care este turnat conţinutul ei poetic-muzical este dominată – mai mult decât în oricare alta dintre operele compuse anterior de Wagner – de idealul simetriei: trei acte, fiecare cu rolul său logic (teză-antiteză-sinteză) desfăşurate pe cuprinsul a trei scene ce îşi întregesc armonios înţelesul. Apare clar că de data aceasta este vorba de realizarea scenică a unui constructor, concentrat asupra evoluţiei demersului său artistic şi mereu atent la limpezimea înţelegerii lui. Va interveni firesc (şi *sine qua non*) stilul condus de fiecare dată de principiul veridicităţii – cel al unui discurs muzical continuu, asemănător fluenţei ce conduce ritmul neîntrerupt al vieţii. Inocenţa eroului lui Wagner va cuceri „cunoaştere" după „cunoaştere" aşa cum a fost mila, ce a prins consistenţă o dată cu surprinderea suferinţei lui Amfortas, sau calea spre mântuire ce i s-a relevat în templul cavalerilor din Monsalvat; cum a fost sentimentul tentaţiei din grădina lui Klingsor (pe care era înarmat să-l respingă) sau al pribegiei în numele iubirii (actul III), stări ce au condus la cucerirea harului de a putea înfăptui un şir de acte mântuitoare (eliberarea Kundryei de dubla ei existenţă, vindecarea rănii lui Amfortas sau redarea puterii de a revărsa în jur lumina divină celor două obiecte sacre (cupa şi lancia). Trebuie remarcat, însă, că esenţa acestui şir de înfăptuiri făcute în numele cerului rămâne mereu înrădăcinată în sursa legendei medievale, o oarecare apropiere de spiritualitatea catolică realizând-o doar muzica inspirată din unele cântări gregoriene, dar şi acestea adaptate cu evidenţă la acţiunea poemului. Pentru că geniul lui Wagner reuşeşte să învăluie de fiecare dată sobrietatea şi chiar monotonia stilului vocal al cântării bisericeşti catolice (acea monotonie impusă de către dogmele clericale pentru a menţine atenţia credincioşilor îndreptată asupra sensurilor pe care le poartă textul), fie cu o melancolie gravă (în scenele ce evocă semnificaţia Vinerii Mari), fie cu o luminozitate ce evoluează spre extaz (în unele momente din timpul procesiunilor săvârşite în templul Graalului, la care Parsifal asistă uluit).

În acest proces de cultivare artistică a primatului acordat adevărului scenic şi muzical îşi are explicaţia neîncetatul stil *arioso*-declamatoriu în care cântă personajele operei, atât ca purtători ai povestirii legendare (ca în monologul lui Gurnemanz de la începutul primului act) sau al întâmplărilor derulate de-a lungul celor douăzeci de ani ce despart acţiunea primelor două acte de cea a actului final (redate pe rând de Gurnemanz – în actul I– şi de Parsifal în actul III), cât şi ca interpreţi ai propriilor lor acţiuni sau mărturisiri. În acest sens – al unei

ţesături muzicale curgătoare, sprijinită pe împletirea simbolurilor muzicale ce îşi menţin sau îşi metamorfozează coloritul în funcţie de momentul acţiunii, stilul lui Wagner ajunge la o mare claritate evocatoare. Şi dacă în confruntarea dintre personaje şi dintre acţiunile lor limbajul vocal wagnerian este favorizat de desfăşurarea vizuală de pe plan scenic, un merit în plus trebuie atribuit comentariului orchestral continuu, căruia compozitorul îi conferă o impresionantă forţă şi varietate coloristică. Poetic sau festiv, transcendental sau sfâşietor, limbajul orchestral wagnerian rămâne modelul unei originalităţi absolute în cadrul evoluţiei stilistice din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ascultătorul muzicii din Parsifal este pus în contact cu un simfonism ce continuă să fie condus de legile contrastului, dar căruia i se oferă – mai mult ca în operele sale precedente – o forţă simbolică de maximă intensitate.

La această claritate expresivă – în care limbajul orchestral excelează – contribuie, fără îndoială, şi substanţa subiectului ce se afirmă ca o adevărată pledoarie pentru sfera de acţiune a binelui împotriva celei nefaste. Acest fond tematic a condus şi procesul gândirii armonice wagneriene din această ultimă operă a sa, care se manifestă unitonal şi aproape nemodulant atunci când evocă personajele din sfera binelui (ca şi simţămintele ce animă prezenţa lor în dramaturgia scenică), spre deosebire de tratarea intens modulatorie care învăluie personajele şi acţiunile celor din sfera opusă (în care este inclusă şi Kundry atunci când se manifestă sub influenţa lui Klingsor şi a forţei lui hipnotizatoare). În acest sens, al opoziţiei ce o creează pe planul armoniei, Wagner pare a fi imaginat o luptă între tonalitatea *la bemol major* (ce domină personajele bune şi gândurile lor) cu tonalitatea *re minor*, dominantă pentru manifestările contrarii. După tendinţa de estompare a sursei tonale care contribuise la intensificarea tensiunii din şuvoiul muzical până aproape de limitele rezistenţei de receptivitate (în *Tristan şi Isolda*), procesul descumpănirii armonice continuă să se facă simţit şi în *Parsifal*[1], deşi între timp geniul compozitorului făcuse o demonstraţie de preţuire a expresivităţii tonale în *Maeştrii cântăreţi din Nürmberg*. Desigur că umbrele ideilor ce au inspirat ultima operă a Tetralogiei (*Amurgul zeilor* – terminată în toamna anului 1874, după *Maeştrii cântăreţi*) idei ce conduceau către victoria pesimismului final (toţi purtătorii inelului, inclusiv Siegfried, fiind victimele blestemului făcut de piticul nibelung), au contribuit în continuare la tensiunile gândirii armonice modulatoriu-cromatice din acele pagini ce întruchipau lumea lui Klingsor. Se impune, astfel, un colorit cu totul diferit de luminozitatea care dominase muzica operei liric-comice ce omagiase iubirea, arta şi frumuseţile naturii (*Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*). Comun cu ea rămâne însă

[1] Tendinţă ce nu exclude prezenţa unor simplificări ale structurii muzicale (prin insinuarea stilului gregorian în unele procesiuni din templul Graalului), nuanţe noi ce prevestesc viitoarele structuri modale din creaţia cultă.

Scanned with OKEN Scanner

arta valorificării unor forme polifonice tradiţionale şi a stilului lor complex, în ale căror realizări Wagner s-a dovedit a fi fost un adevărat maestru ţesător de idei evocatoare (leit-teme şi leitmotive). S-ar putea adăuga, la acestea şi prezenţa ideii clasice a aspiraţiei de înălţare permanentă a vieţii (în care arta se integrează printre supremele ei manifestări spirituale). Fără să se fi detaşat de elementele tradiţiei şi fără a fi renunţat la nici una din cuceririle sale stilistice fundamentale, Wagner ajunge să realizeze în opera *Parsifal* un ultim model de împletire creatoare a valorilor trecutului clasic cu cele ale prezentului romantic, deschizând totodată perspectiva unor posibile îndrăzneli de emancipare a factorilor existenţi în arsenalul mijloacelor de comunicare muzicală. Complexitatea simfonismului său – aşa cum acesta se împlinise în opera *Tristan şi Isolda* de la primele măsuri ale Preludiului până la ultima ei pagină, rămâne „un apogeu al viziunii romantice şi o ilustrare (prin finalul ei – moartea Isoldei) a nostalgiei şi a descumpănirii întregului secol al XIX-lea“[1]. Cele două creaţii ce au urmat acestei capodopere subiective prin excelenţă vor contribui la împlinirea luminoasă a mesajului transmis de compozitorul ajuns la capătul drumului său de viaţă. Fie că este vorba de optimismul operei *Maeştrii cântăreţi*, fie de vibranta chemare la mântuire (din *Parsifal*), Wagner va manifesta dispoziţii sufleteşti cu totul diferite faţă de cele trăite în timpul realizării operelor ce aparţineau tinereţii şi maturităţii sale creatoare. Şi referindu-ne la ultimul său cuvânt în muzică, purtător al unei finalităţi izbăvitoare, nu credem că putem greşi alăturând măreţia sensurilor lui de cele pe care Beethoven le clamase cu evlavie în finalul ultimei sale simfonii.

Opera *Parsifal* încununează, aşadar, gândurile şi realizările poetului şi compozitorului romantic german, eroul ei principal ilustrând totodată şi ultimul personaj prin intermediul căruia el s-a mărturisit. După zbuciumatul olandez şi descumpănitul Tannhäuser, după neînţelesul Lohengrin şi îndrăgostitul Tristan, după înţeleptul Hans Sachs şi resemnatul Wotan, urmează sălbatecul şi inocentul Parsifal, cel care reuşeşte să se salveze şi să fie la rândul său salvator prin cunoaştere, milă şi sacrificiu. Se creionează, astfel, un traseu care prezintă nu numai oglindirea unor idei din cele ce au dominat evoluţia biografică, filozofică sau estetică a artistului tânăr, matur sau vârstnic ci şi cel al unui întreg proces creator. Se mai poate remarca şi faptul că la sfârşitul vieţii încep să se estompeze acele idei ce au înaripat fantezia revoluţionarului şi exilatului Wagner, făcând loc unei limpeziri ce i-a îndreptat concentrarea către mântuirea prin purificare. Nu lipsa de clemenţă (afirmată în finalul operei *Tannhäuser*) sau intriga şi neîncrederea (în *Lohengrin*) şi nici puterea avuţiei cu preţul renunţării la iubire (în *Inelul Nibelungilor*) sau împlinirea idealurilor în moarte (în *Olandezul, Tannhäuser* sau *Tristan*) continuă să mai inspire substanţa şi muzica ultimei creaţii a compozitorului romantic. Bunăstarea şi liniştea căminului ce interveniseră într-un târziu în viaţa sa au reuşit să atenueze vechile idei de revoltă ca şi influenţa pesimis-

[1] Aprecierile aparţin lui Richard Strauss.

Scanned with OKEN Scanner

mului lui Schopenhauer, învăluindu-i gândirea cu seninătatea pledoariei lui Hans Sachts – o adevărată lecţie de estetică dată artiştilor contemporani şi urmaşi – la care se va adaugă treptat şi profunzimea credinţei în mântuirea ce poate fi cucerită prin milă, sacrificiu şi iubire, sentimente ce conduc la înfăptuiri capabile să înlăture nefericirea.

Desigur că opera *Parsifal* nu poate fi considerată un „mister creştin" (aşa cum anunţă Wagner a fi fondul ultimei sale opere) având în vedere că în viziunea căii spre mântuire apar insinuate şi elemente desprinse din mituri şi credinţe orientale (arabe, buddhiste), surse inspiratoare în al căror fond poate fi surprins depănarea unui fir conducător comun, cel al accentului pus pe îndatorirea omenirii de a participa la imperativul unei permanente înălţări spirituale.

Mai trebuie observat şi faptul că relieful dat de Wagner procesiunilor cultice (actul I şi III) nu poate fi interpretat ca o aderare a sa la dogme şi nici ca o intenţie de a ilustra scenic ritualul liturgic catolic, ţelul poetului şi compozitorului fiind cel de a urmări stările emoţionale ale eroului său şi de a dezvălui, cu subiectivă intensitate, influenţa pe care a avut-o asupra acestuia ambianţa în care erau păstrate obiectele sacre (cupa şi lancia) date în grija ordinului de credincioşi creştini ai Graalului. Cu aceeaşi semnificaţie a preluat Wagner din oficierea slujbei religioase creştine şi momentul transformării vinului şi pâinii în sângele şi trupul lui Isus, simbol al „Cinei de taină" ce a preludiat sacrificiul pe care fiul lui Dumnezeu a fost trimis să-l facă pentru a dezvălui semenilor săi adevărata lor identitate spirituală.

Deosebită ca substanţă dramaturgică de operele compuse în trecut, *Parsifal* rămâne o creaţie organic înrudită cu ele prin nuanţa profund confesivă a fondului ei, purtând gândul către tumultul din opera *Tristan şi Isolda*, cea mai subiectivă dintre realizările sale. Dar câtă deosebire poate fi surprinsă între copleşitoarea dramă a eroilor ce cântau extaziaţi întunecimea nopţii, pe de o parte, şi măreţia îndemnului la mântuirea prin iubire şi dăruire de sine, aşa cum transmite vechea legendă cavalerească (*Parsifal*), pe de altă parte, legendă, în care compozitorul vârstnic îşi recunoaşte gândirea şi simţămintele.

Aruncând o privire în urmă la materialul acestui capitol ce încununează evoluţia operei romantice, concluziile ce se cer adăugate la derularea vieţii şi creaţiei lui Wagner apar limpezi, pe traiectoria obişnuitelor „trei trepte" de afirmare a unui şir de realizări, cărora – de data aceasta – s-ar mai putea adăuga şi un epilog (opera *Parsifal*), ca ilustrare a unei sinteze de preţ a căutărilor şi împlinirilor unui gânditor (muzician, poet, estetician).

Fără să fi fost un compozitor precoce sau să fi dat semne timpurii despre rolul de precursor pe care îl va avea în istoria genului în care a excelat (drama muzicală); fără să fi fost pianist – asemenea multor compozitori din contemporaneitatea sa – şi nici bun cunoscător al miraculosului ansamblu de mijloace componistice, tânărul Wagner a pornit în creaţie şovăitor, sprijinit pe modelele existente în prima jumătate a secolului al XIX-lea. El şi-a încercat fantezia într-un

Scanned with OKEN Scanner

şir de piese camerale sau orchestrale, încercările pe care le-a făcut în preajma a douăzeci de ani ajungând să lase urme şi într-un proiect (neterminat) de operă (*Nunta*), ce a fost urmat de trei realizări (*Zânele, Dragoste interzisă, Rienzi*), toate pe librete proprii (caracteristică nedezmințită ulterior), pe o tematică şi o structurare ce nu anunțau valoarea istorică a viitoarelor sale creații. În afară de uvertura la opera *Rienzi* – a treia din acest triptic nereprezentativ al începuturilor sale şi singura în care mijea înlănțuirea unor idei ce se vor impune treptat în desfăşurarea dramaturgiei muzicale – cele trei opere compuse în prima perioadă a afirmării lui Wagner (1830–1840) au rămas – pe plan istoric – de o valoare pur-documentară.

Cea de a doua perioadă a realizărilor sale, pe întinderea a şapte ani (1841–1848) cuprinde un nou „triptic" (*Olandezul zburător, Tannhäuser, Lohengrin*), de data aceasta adevărate trepte de dezvăluire a unei identități componistice de o inestimabilă valoare. „Cu *Olandezul zburător* am pornit pe un drum nou, începând a fi poetul unui material deja poetic în forma sa cea mai elementară, cea de legendă populară" – vă mărturisi peste câteva decenii compozitorul. „Perioada decadentă a gustului meu luase astfel sfârşit..." va mai adăuga el cu sinceritate în autobiografia sa. Wagner însuşi anunță – aşa cum se desprinde din acest scurt citat – importanța pe care o are tematica unei opere şi răspunderea pe care o are poetul pentru întreaga muncă solicitată în acest gen scenic de maximă complexitate. Pe acest principiu estetic se bazează, de altfel, şi opțiunea sa pentru legendă drept sursă de inspirație a operelor sale, ca una ce s-a dovedit a fi o ideală purtătoare de idei şi mesaje nepieritoare. Şi iată că realizarea libretelor sale va deveni acaparatoare, solicitând de fiecare dată mai îndelung munca poetului şi anticipând în întregime pe cea a compozitorului.

Determinismul dramaturgiei scenice asupra celei muzicale se face remarcat, aşadar, o dată cu *Olandezul zburător*, criteriile de exprimare tradiționale – nepărăsite încă – apărând mulate pe o evidentă aspirație către unitatea, continuitatea şi veridicitatea acțiunii dramatice. Un prim pas către realizarea idealului său estetic poate fi remarcat în reducerea obişnuitelor cinci acte (formă pe care o adoptase în *Rienzi*) la cele trei etape ale logicii dezvoltatoare (trei acte) structurare ce va rămâne definitivă în evoluția ulterioară a compozitorului. Mai elocventă se impune însă tratarea factorului melodic, până acum principala vibrație a muzicii de operă (cu început, sfârşit şi cezuri[1] ce delimitau cursivitatea discursului muzical), pentru că melodia lui Wagner începe să primească impulsurile cuvântului, ale sensurilor lui, eliberându-se definitiv de melismele şi vechile excese de ornamentație ale solicitării participării vocale. „Melodia – cerea Wagner în scrierile sale teoretice – trebuie să se nască cu totul din textul vorbit, să nu atragă atenția decât în măsura în care este expresia cea mai plastică a unui sentiment determinat precis în textul literar". Pe acest deziderat, al corespondenței dintre sensurile textului poetic şi factura cursului melodic, începe să

[1] Termen derivat din cuvântul latinesc „caesura" (tăietură, pauză, suspensie).

Scanned with OKEN Scanner

se sprijine şi învăluirea armonică a muzicii sale. Nu va trece mult şi Wagner va începe să se manifeste mai mult ca „armonist psihologic" decât ca melodist, ceea ce îl va despărţi de gloria romanticului Schubert sau a italianului Verdi (colegul său de generaţie), dar va deschide în schimb zorii unei direcţii noi în ierarhia mijloacelor de exprimare din evoluţia gândirii muzicale culte.

Salturi în îndrăznelile ce survin în realizările lui Wagner din această perioadă trăită la Dresda („perioadă dresdiană" – după cum figurează în încercările de periodizare a vieţii şi creaţiei sale de către mulţi comentatori – vor continua să fie uluitoare, trecerea de la impesionantul simfonism programatic al uverturii pentru opera *Tannhäuser* la geniala stilizare a unei singure idei înălţătoare, aşa cum se afirmă în preludierea operei *Lohengrin*, rămânând unul dintre cele mai convingătoare exemple de contribuţie creatoare. Până şi criticii vremii au înclinat să recunoască harul acestui compozitor, poate cel mai discutat (contestat sau preţuit) de către contemporanii sau urmaşii săi. Recunoscute au fost şi eforturile compozitorului şi dirijorului de la Dresda de a fi urmărit cu adevărată obsesie, participarea aportului simfonic la fluxul desfăşurării muzicale – ideile acţiunii scenice trecând din ce în ce mai fluent de la un compartiment interpretativ la altul şi creând, astfel, o înlănţuire organică a procesului dramaturgic vocal-simfonic.

În această a doua etapă a creaţiei lui Wagner se face observată cu deosebită claritate şi evoluţia obsedantei sale intenţii de a crea căi de unitate a desfăşurării substanţei tematice a operelor sale, cu fiecare nouă creaţie a sa impunându-se zorii unui stil vocal ce tinde să înlăture deosebirile dintre recitatv şi arie şi să favorizeze defăşurarea lui pe un „arioso" declamatoric ce apare astăzi, ca o punte către ceea ce va ajunge să fie „melodic infinită" a muzicii sale. Se impune din ce în ce mai evident şi forţa simbolică a unor motive ce fac parte din profilurile melodice ale discursului muzical, încercările de reliefare a sensurilor purtate de textul literar prin tehnica „leitmotivelor" pornind mai întâi timid (doar pe două simboluri muzicale în *Olandezul zburător*), dar cunoscând apoi o treptată emancipare (douăsprezece în opera *Lohengrin*). Fără a fi fost iniţiatorul acestei tehnici, Wagner va ajunge în curând să-şi sprijine întreaga ţesătură a melodismului său „infinit" – cum va fi în curând definit – de asemenea rememorări evocatoare de personaje sau locuri, de simţăminte, situaţii, acţiuni sau obiecte, tehnică ce va fi cu totul caracteristică operelor pe care le va crea în perioada finală a realizărilor sale.

Vor urma anii exilului, la începutul cărora Wagner va încerca să-şi limpezească năvalnica dorinţă de afirmare a unui gen ideal de operă („*Opera de artă a viitorului*" – 1850, *Opera şi drama* – 1851), lansând articole şi diferite studii teoretice în ale căror pagini a reuşit să formuleze numeroase din ideile pe care le zămislise în timpul practicii sale dirijorale sau componistice, cu o vădită intenţie de a pregăti înţelegerea viitorului public.

Roadele acestui „*intermezzo meditativ*" se vor oglindi în complexitatea gândirii şi stilului wagnerian din operele compuse în cea de a treia perioadă cre-

Scanned with OKEN Scanner

atoare – perioada de aur –, inaugurată de impunătorul ciclu de patru opere (*Inelul Nibelungilor*), întrerupt de creaţia celei mai confesive dintre realizările sale (*Tristan şi Isolda*) – şi urmat de o luminoasă operă liric-comică (*Maeştrii cântăreţi din Nürnberg* – un unicat în şirul celor treisprezece opere scrise), cea de a treisprezecea (*Parsifal*) încununând sintetizator ideatica şi evoluţia stilistică a acestui artist de geniu al epocii romantice. Forma acestor ultime opere va fi supusă cu desăvârşire progresiei dramatice, într-o derulare ireversibilă, persistenţa evocărilor leitmotivelor cunoscând metamorfozări specifice adevărului scenic într-o permanentă îmbogăţire a fluenţei lui. Fragmentările existente (numerele închise) din vechea formă a acestui gen scenic – estompate treptat în operele create de Wagner în cea de a doua etapă creatoare a evoluţiei sale – ajunge să dispară în *Tristan şi Isolda*, model cu totul elocvent al idealului wagnerian de unitate scenică şi muzicală.

Desigur că la această elasticitate a unei forme ce reuşeşte să se detaşeze de asemenea întreruperi create de recitative şi arii, de coruri şi ansambluri instrumentale, ca şi de simetria clasică tradiţională, a contribuit în primul rând realizarea fluenţei melodice „infinite", cu caracteristica ei densitate rezultată din împletirea sau suprapunerea ideilor-simbol (leitmotive, leit-teme), ca şi a celor două compartimente interpretative (voci omeneşti şi instrumentale), toate contopite în fluxul muzical sonor continuu.

Din acest punct de vedere, al mijloacelor componistice ce s-au adaptat la gândirea poetului, contribuţia compozitorului la emanciparea factorului armonic se plasează pe un punct de culminaţie din istoricul expresivităţii muzicale tonale. Şi în timp ce pe unul din versantele lui se presimt doar tendinţe de destrămare a vechiului limbaj tonal, pe celălalt (cel în care Tristan şi Isolda îşi cântă extazul iubirii de neînvins, sau Klingsor şi Kundry îşi întind antenele tentaţiilor lor nefaste) se încheagă înfiriparea unor mişcări armonice ce tind necontenit către rezolvarea unor nelinişti intense, rezolvare mereu amânată prin intervenţia unei cromatizări derutante sau a unor acorduri echivoce din care izvorăsc tensiuni noi, prelungindu-se astfel senzaţia de instabilitate până aproape de limitele suportabilităţii. Fără să fi făcut vreun pas decisiv către viitorul stil atonal, dar pregătind intervenţia lui în istoria muzicii culte, influenţa gândirii armonice wagneriene va fi copleşitoare asupra generaţiei de muzicieni ce va urma.

În ansamblul mijloacelor componistice există însă şi un compartiment în care spectaculoasa ascensiune a afirmării originalităţii creatoare wagneriene a putut fi prevăzută de timpuriu – cea de orchestrator. În acest sens rămâne mărturie din anii ce preced prima perioadă reprezentativă a creaţiilor tânărului compozitor o pagină simfonică ce poate fi ascultată şi astăzi în sălile de concert – uvertura la opera *Rienzi* – scrisă în maniera „grand opéra", dar cu sonorităţi rezultate din căutări şi efecte de combinaţii timbrale ce nu sunt departe de a anunţa plenitudinea viitorului simţ coloristic al genialului orchestrator. Startul în această direcţie i-a fost dat de admiraţia sa timpurie pentru orchestra

Scanned with OKEN Scanner

lui Weber, la care se va adăuga curând şi extazul trăit la primele contacte avute cu amploarea expresivităţii sonore a orchestrei lui Beethoven. Cei doi compozitori germani înaintaşi (care au părăsit viaţa unul după altul – în 1826 şi 1827 – pe când Wagner nu împlinise încă patrusprezece ani) îi vor stimula permanent adâncurile harului său creator pe linia unei simfonizări evocatoare de o rară finețe descriptivă sau intensitate emoţională. De la zbuciumul amenințător al mării (din *Olandezul zburător*) la nemărginirea întinsului ei, purtând semnificaţia încrederii în iubirea mântuitoare dincolo de viaţă (în *Tristan şi Isolda*), de la sugerările feerice ale minunatei naturi (valurile Rhinului – în *Aurul Rhinului*; puritatea primăverii – în *Walkyria*; cântecul păsărelelor, freamătul pădurii – în *Siegfried*; „primăvara în floare" – în *Parsifal*) la copleşitoarea forţă de acţiune transmisă de muzica ce deschide şi închide actul al treilea al operei *Walkyria* („cavalcada Walkyriilor" şi „incantaţia focului" ce înconjoară vremelnica adormire a Brünhildei) sau de cea care încheie întreaga Tetralogie (prăbuşirea Walhalei – în *Amurgul zeilor*), orchestra lui Wagner cucereşte o putere de sugerare expresivă ce ajunge să nu mai aibă modele anterioare. Vâlvătaia simţămintelor trăite de eroii săi (de la Senta la Kundry şi de la Tannhäuser la Tristan), ca şi luminozitatea înfăptuirilor (Lohengrin), a inocenţei (Siegfried, Parsifal) apar în dramatugia simfonică wagneriană într-o impresionantă varietate de sugerare a posibilităţilor expresive orchestrale.

La performanţa atinsă de Wagner în domeniul comentariului simfonic a contribuit în primul rând apelul făcut de compozitor la unele instrumente complementare (flaut – flaut piccolo; oboi – corn englez; clarinet – clarinet piccolo, clarinet bas, trompetă – trompetă gravă; trombon – trombon tenor, trombon bas; tuba – tuba tenor, tuba bas) amplificare ce a lărgit ambitusul contribuţiilor instrumentale (cu deosebire în registrul grav), intensificând astfel aportul lor coloristic. Nu poate fi trecută cu vederea nici atenţia pe care Wagner a dat-o unor instrumente prea puţin utilizate în vremea sa (oboiul alto, clarinetul bas, cornul englez, trompeta bas), ca şi solicitarea din ce în ce mai mare a harpei – mai bine zis a harpelor (două-trei-patru sau chiar şase harpe figurând uneori în partiturile sale). Survin în limbajul orchestral wagnerian şi unele alăturări de glasuri instrumentale menite să-şi menţină funcţia culorii rezultate din asamblarea lor de-a lungul unei întregi creaţii (colorit-simbol), unul dintre exemplele cele mai cunoscute fiind cel al grupului oboi – corn englez – clarinet bas (din preludiul operei *Tristan şi Isolda*), acord ce-şi va menţine rolul simbolic de-a lungul întregii partituri. Iar în ceea ce priveşte procesul de divizare a corzilor, încercat în *Tannhäuser* şi afirmat în preludiul din *Lohengrin* pe o impresionantă arcuire, acesta va deveni o constantă a stilului orchestral wagnerian, ca şi folosirea surdinelor şi sunetelor „*bouché*" (închise, înăbuşite), la instrumentele de lemn, tehnică ce a lărgit capacitatea lor expresivă.

Din simfonismul dezvoltator al orchestrei wagneriene, mereu comentatoare de stări sufleteşti şi de acţiune, nu lipsesc nici mai vechile mijloace de

Scanned with OKEN Scanner

comunicare onomatopeice, cu sugerările lor directe – aşa cum încântă ciripitul păsărilor sau îndepărtatul glas al cornului într-una din paginile simfonice de mare frumuseţe ale operei *Siegfried* („Murmurul pădurii") – sau cum răsună avalanşa tropotelor de cai în goană ce poartă amazoanele legendei către un act salvator („Cavalcada Walkyriilor") sau vâlvătaia focului (din actul final al operei *Walkyria*). Bogăţia timbrală ca şi grandoarea, supleţea sau transparenţa orchestrei lui Wagner din asemenea tablouri sonore descriptive ce învăluie de fiecare dată şi forări psihologice de mare intensitate, reuşesc să conducă fantezia compozitorului la esenţializări ale ideilor urmărite în procesul creaţiei, aşa cum apare – pentru a da doar unul dintre exemple – în procesiunea funebră de la moartea lui Siegfried (*Amurgul zeilor*), al cărui „Rückblick" (privire înapoi) readuce – pe calea unei ingenioase ţesături leitmotivice – imagini din cursul vieţii eroului său ideal, învins şi el până la urmă de blestemul nibélungului.

Inventivitatea şi varietatea ce există în limbajul simfonic al acestui compozitor romantic pot fi permanent surprinse de-a lungul întregii evoluţii, calităţi ce prezintă culminaţii în fiecare din etapele sale creatoare. Pornit pe clasica simfonizare sprijinită pe confruntări ideatice (în uverturile operelor *Olandezul zburător* şi *Tannhäuser*), Wagner reuşeşte să concentreze substanţa unei singure idei – cea purtată de legenda inspiratoare – în preludierea operei *Lohengrin*, sau să-şi manifeste apoi geniul în desfăşurări simfonice de mare amploare (fie de sine stătător, fie alături de vocile eroilor din acţiunea scenică) în procesul dramaturgic sonor eroic sau liric, strălucitor sau diafan. Doar la sfârşitul vieţii, după cucerirea gloriei sale artistice, ca şi a unei târzii linişti sufleteşti şi materiale, Wagner se va îndrepta către o claritate de cristal a exprimării sale, claritate reflectată în forma şi în limbajul armonic al ultimei sale creaţii – în *Parsifal* –, când cuvântul poetului, în împletire cu cel al muzicianului, slăvesc supremaţia iubirii divine în scena finală a operei (cea a procesiunii religioase din templul Graalului, în care cavalerii creştini oficiază însemnătatea simbolică a ultimei Cine din jurul lui Isus – *Cina cea de taină*). „Este o muzică de supremă frumuseţe" declară Claude Debussy într-unul din comentariile făcute asupra unor creatori (majoritatea fiind din contemporaneitatea sa) într-un mic volum intitulat semnificativ *Domnul Croche antidiletant*[1] (Domnul Croche fiind un *alter ego* al autorului)... „când se aud sonorităţi orchestrale unice şi surprinzătoare, nobile şi puternice. Este unul dintre cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălţate vreodată spre gloria neclintită a muzicii" – îşi încheie compozitorul francez impresiile sale omagiale.

Cu această operă elogiată de Debussy într-una din miniaturile sale literare începe şi ultima pagină a biografiei lui Wagner. Cei şase ani în care porţile Teatrului din Bayreuth au fost închise (între vara anului 1876 şi vara anului 1882) au trecut greu pentru compozitorul vârstnic. Ocupat cu efortul de a fi putut

[1] Claude Debussy: *Domnul Croche antidiletant,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1965, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

achita datoriile făcute cu montarea şi plata colaboratorilor la reprezentarea celor patru opere ale Tetralogiei şi hărţuit de câteva maladii pe care încerca să le trateze (răceli frecvente, erizipel, tulburări de vedere, de sistem nervos, crize de astm), Wagner a compus de-a lungul a cinci ani poemul şi muzica operei *Parsifal*, împărţindu-şi viaţa între reşedinţa familiei de la Bayreuth şi câteva oraşe italiene în care era trimis de doctori pentru tratament. La Palermo, în iarna anului 1882, a reuşit să termine orchestraţia acestei ultime opere, a cărei premieră va avea loc în templul său de la Bayreuth (26 iulie 1882), cu un succes ce a avut răsunet în întreaga lume muzicală. Desigur că un asemenea eveniment a reuşit să învioreze moralul celui ce-şi încheiase drumul creator printr-o nouă manifestare a gândirii filosofice, cea care proclama izbânda a ceea ce este divin în om, de fapt o ultimă şi surprinzătoare versiune a „mântuirii wagneriene". Însoţit de Cosima şi de fiul lor Siegfried, Wagner a petrecut iarna anului 1882–1883 la Veneţia, unde i s-a sfârşit viaţa la 13 februarie 1883 – puţin înainte de a fi împlinit şaptezeci de ani – în urma unei crize cardiace.

La cinci zile după sfârşitul vieţii sale – Cosima a reuşit să transporte „acasă" urma sa pământească. Drumul de la Veneţia la Bayreuth a fost mărturia unui adevărat triumf al memoriei celui dispărut, fiecare oprire în gările oraşelor italiene sau germane fiind o impresionantă demonstraţie de preţuire. Absenţa tânărului rege Ludovic al II-lea din gara capitalei bavareze (München) în care se adunase mulţime de personalităţi pentru a omagia ultimul drum prin oraşul lor al celui ce trecuse în nefiinţă a fost înlocuită doar prin coroanele de flori trimise, el rămânând retras în sala de muzică a castelului cu dorinţa de a închide şi a acoperi pianul la care cântase idolul său, pentru a nu-l mai descoperi vreodată.

Funeraliile organizate la Bayreuth au fost de rang imperial, la ele participând numeroşi delegaţi princiari sau ducali şi un convoi de colaboratori interpreţi, admiratori, prieteni. Din nou s-a făcut remarcată lipsa regelui bavarez, suplinit de alte două imense coroane de flori – singurele destinate să împrejmuie sicriul în drumul spre mormântul pregătit în spatele impunătoarei vile *Wahnfried*, ce fusese construită cu nouă ani în urmă sub îndrumările celui ce-şi găsise în sfârşit „marea linişte". Remarcată a fost şi de data aceasta lipsa Cosimei la înmormântarea de la Bayreuth – neputincioasă să asiste la despărţirea de pe urmă –, ca şi cea a tatălui ei (Franz Liszt), a cărui profundă credinţă în viaţa eternă a decis înălţarea rugilor sale de la depărtarea în care se afla (la Budapesta).

*

* *

Se impune a motiva necesitatea de a fi acordat un spaţiu mai mare subiectului Wagner, care încheie acest al patrulea volum al ciclului istoric. De fapt explicaţia nu este străină de cea care se datorează şi dimensiunii acordate subiectului Brahms (ca ultim capitol al volumului anterior), pentru că amândoi aceşti

Scanned with OKEN Scanner

creatori germani – deşi zei ai ilustrului nostru George Enescu de-a lungul întregii sale vieţi[1] – au fost prea puţin cunoscuţi în România (pe calea creaţiilor lor sau prin materiale muzicologice), stare ce a marcat învăţământul nostru muzical superior în anii de orânduire comunistă. Prezentate laconic, conform ideologiei ce a condus viaţa culturală a ţării în perioada ce a urmat celui de al doilea război mondial, realizările lui Wagner – sprijinite pe o gândire idealistă „potrivnică vieţii", (după cum era considerată în condiţiile unei gândiri limitate la dimensiunea materialistă) şi „naţionalistă" (în sensul antiumanist al regimului dictatorial nazist) – au fost în general ocolite sau redate strict informativ, cu accent pe contradicţiile ce au intervenit între creaţia şi biografia acestor doi compozitori.

O ultimă privire către moştenirea pe care Richard Wagner a lăsat-o în istoria dramei muzicale ne prezintă o personalitate care a trecut prin stări interioare ce au condus permanent condeiul său de poet şi genial compozitor de la gândirea revoluţionară – ilustrată în *Rienzi* – la cea a pesimismului ce a atins apogeul în deznodământul *Tetralogiei* (cu prăbuşirea unei lumi murdărite de lanţul blestemelor şi crimelor comise în veşnica şi nefasta goană după avuţie) sau de la humorul satiric al *Maeştrilor cântăreţi* la resemnarea pilduitoare a cântecului său de lebădă (*Parsifal*). El şi-a dezvăluit frământările proprii împletindu-le în clocotitoare pledoarii muzicale pentru idealurile epocii romantice, cu o forţă şi o sinceritate rareori atinse. Sprijinit pe un har ce l-a împins spre căi de expresivitate stilistică pe cât de derutante, pe atât de ademenitoare pentru contemporani şi urmaşi – el apare cu rol de „punte de aur" întinsă către compozitorii ce i-au urmat în timp, epigoni la început, apoi – la rândul lor – creatori cu rol istoric, aşa cum se va putea surprinde în perioada post-romantică.

Ceea ce deosebeşte sfârşitul lui Wagner de cel al atâtor alţi compozitori ai epocii romantice (ca Weber, Schubert, Mendelssohn-Bartoldy, Schumann, Chopin, Bellini sau Georges Bizet, toţi creatori ce au părăsit viaţa tineri, cu sentimentul de a mai fi avut încă multe de spus în mirificul univers al sunetelor) este faptul că Wagner a păşit dincolo de lume încredinţat că îşi spusese cuvântul din urmă, ca sinteză a întregului său drum creator în artă, o artă pe care o proclamase încă din anul 1850 drept „a viitorului". Era arta în care „textul devenea muzică, muzica devenea acţiune, acţiunea devenea teatru", cu tot ceea ce solicita această noţiune complexă cu rădăcini adânci în antichitatea greacă, la care se adaugă şi fantezia arhitectului care – în cazul lui Wagner – ajunsese la performanţa de a fi imaginat o sursă orchestrală „invizibilă", care oferea fiecărui grup instrumental un plasament ce trebuia să fie etajat în funcţie de anumitele solicitări ale participării ei la dramaturgia simfonică.

Cu acest sentiment de împlinire a menirii sale de creator, ilustrul compozitor s-a despărţit de arta şi viaţa sa cu acea seninătate pe care a putut să o culeagă din realizarea ultimei sale opere, al cărui erou (Parsifal) crescut în sălbăticia pădurii reuşise să-i învăluie gândurile cu o adevărată linişte purifica-

[1] xxx – „GEORGE ENESCU" – Bucureşti, 1964, Editura Muzicală, p. 16 (citäm: „Ei (Wagner şi Brahms, n.n.) stăpânesc auzul, viaţa mea... Au fost şi sunt încă zeii mei").

toare. Despre acest simţământ de seninătate trăit de Wagner în ultima parte a vieţii au rămas mărturie unele însemnări sau rânduri desprinse din corespondenţa soţiei sale Cosima, care i-a supravieţuit până în anul 1930. Devotamentul pe care ea l-a dedicat de-a lungul a două decenii valorificării creaţiei lăsate în urmă de ilustrul ei soţ, a rămas unul din marile exemple de activitate pilduitoare în viaţa familiei şi a timpului său. De fapt, după ce Wagner a condus la Bayreuth festivalurile ce-i purtau numele între 1876–1882, ea a fost cea care a continuat să le conducă cu competenţă şi cu o energie intrată în legendă până în anul 1906, când făclia devotamentului ei a fost predată unicului lor fiu, Siegfried Wagner (cel ce a purtat-o până în 1930)[1], predând-o apoi soţiei sale Winifred (între 1930–1944). A urmat întreruperea dictată de urmările celui de-al doilea război mondial între anii (1944–1951), după care conducerea vestitelor festivaluri a fost preluată de cei doi fii ai ei şi nepoţi ai lui Wagner (Wieland şi Wolfgang), primul dintre ei participând la conducerea lor doar până în anul 1966 (când a decedat), cel de al doilea până în zilele noastre. Se afirmă, astfel, o dinastie de propagatori devotaţi ai unui mare nume de creator romantic, al cărui vis a fost de a putea contribui la realizarea unui „spectacol total" în stare să oglindească măreţia unor idealuri etice perene.

Călătorii veniţi la estivalele sărbători wagneriene din pitorescul colţ al Bavariei pot găsi şi astăzi o clipă de linişte la umbra pomilor ce par a străjui împăcarea finală a acestui neliniştit bard al vechilor legende, după cum se pot minuna apoi, la întoarcerea lor spre centrul oraşului, întâlnind numeroase străzi cu nume care amintesc de eroii legendelor cântate de el („Tristan Strasse", „Brünhilde Strasse", „Wotan Strasse" ş.a.) sau de dirijori ce au dat viaţă realizărilor sale poetice şi muzicale („Hans Richter Strasse", „Furtwängler Strasse", „Toscanini Strasse" ş.a.). Şi nu credem a greşi considerând că nici unul dintre oraşele lumii nu întreţine mai fanatic cultul vreunui creator de muzică, asemenea micului Bayreuth. Fiecare vară a anului înseamnă o nouă sărbătoare wagneriană, un nou mare examen al valorilor interpretative, o nouă competiţie artistică de maximă exigenţă. S-a creat pe scena teatrului fondat în urmă cu peste o sută treizeci de ani, o tradiţie a perfecţiunii interpretării ce nu mai permite concesia unor jumătăţi de măsură, a unor dibuiri sau toleranţe de variat nivel artistic în ansamblul realizator, tradiţie care plasează evenimentul anual local – „Festivalul Wagner" – la loc de frunte în cadrul marilor manifestări din viaţa muzicală internaţională. S-a format o opinie bayreuthiană de o competenţă cu totul excepţională în subiectul Wagner, s-a format un public specializat – german şi străin – care îşi dispută cu luni înainte asigurarea unui loc în sobra sală de la *Festspielhaus*, după cum s-a creat şi o culoare locală specifică acestor manifestări estivale de la Bayreuth, în timpul cărora nimănui nu i se mai poate părea extravagantă forfota de lume purtând cele mai variate ţinute de gală – de la voalurile indiene până la volanele argentiniene – în plină zi sau în miez de noapte, sub arşiţă de soare sau sub ploaie torenţială – îndreptându-se aproape zil-

[1] Siegfried Wagner a murit în luna august 1930 (în vârstă de 61 de ani) la numai patru luni de la moartea mamei sale Cosima (aprilie 1930), în vârstă de 93 de ani.

Scanned with OKEN Scanner

nic (către sfârşitul lunii iulie a fiecărui an) pe cărările ce converg toate spre focarul Wagner.

Dar la această măreaţă tradiţie care aureolează pitoreasca localitate bavareză se mai adaugă o impresionantă manifestare internaţională – cea a întâlnirii anuale a tineretului lumii. Este o a doua etapă a sărbătorilor de la Bayreuth, etapă desfăşurată de obicei de-a lungul lunii august, care aduce o împlinire a evenimentelor festive inaugurale şi înscrie o nouă tradiţie în istoria oraşului de pe Main. Iniţiativa unei reuniuni de anvergură mondială a tineretului artistic a aparţinut unui mare umanist al acelor timpuri dominate de o ideologie antiumanistă – lui Herbert Barth, directorul de presă al „Festivalurilor Wagner" – traducând iniţial ideea de a oferi viitoarelor generaţii de artişti posibilitatea de a se putea apropia de forţa constructivă a mesajului wagnerian, fie îndreptat împotriva dezumanizării pe care o imprimă puterea avuţiei (*Tetralogia*), formalismul cultic (*Tannhäuser*), sau platitudinea conservatorismului (*Maeştrii cântăreţi*), fie pledând pentru sentimentul dreptăţii (*Lohengrin*), al iubirii pământeşti (*Tristan*) sau divine (*Parsifal*). Nu poate fi trecut cu vederea meritul pe care l-a avut acest bard wagnerian, care, în plină criză politică postbelică mondială (1950) a reuşit să dea viaţă unei noi forme de întâlnire anuală a tineretului de pretutindeni („Internationales Jugendfestspieltreffen"), vizând astfel o lume pe cât de derutată de multitudinea aspectelor ideologice şi ale manifestărilor lor în artă, pe atât de lipsită de mijloace pentru a putea circula şi a cunoaşte valorile tradiţiei, elementele lor constitutive sau sensurile lor propulsive din diferitele ei domenii. Cuvintele scrise de Herbert Barth într-un articol publicat în periodicul „Jugend" din anul 1950 (sub forma unui „Credo") dezvăluie sensuri de vitală importanţă şi astăzi, în ameninţătoarea persistenţă a confruntării forţelor şi diferitelor interese politice: „Cred – încheia autorul şirul convingerilor sale – că tineretul oricărui popor şi oricăror condiţii sociale ar aparţine, a înţeles şi va şti să discearnă în viitor care sunt adevăratele forţe capabile să anuleze atrocile erori ale trecutului şi să apere omenirea de o nouă catastrofă; cred că nu va mai fi în stare să se urce într-un avion pentru a distruge oraşe şi ţări, provocând cu un singur gest nenorocirea şi pieirea oamenilor, a locurilor lor de muncă şi de rugăciune, a căminelor lor; că nu va mai accepta să execute asemenea „ordine" şi nu se va mai servi de vreo armă pentru a curma cu sânge rece vieţile semenilor lor, nesocotind principiile fundamentale ale eticii umane. Cred că numai curajul şi puterea de jertfă a fiecăruia dintre noi rămân adevăratele virtuţi ce pot servi idealul de pace universală al zilelor noastre, şi că nu există în prezent vreun ideal mai măreţ şi mai demn de eforturile noastre, ca acesta; cred, în sfârşit, că este de ajuns să faci apel la forţa spirituală a oamenilor şi a popoarelor de pretutindeni pentru ca opresiunea şi distrugerea să poată fi stăvilite"[1].

[1] Ioana Ştefănescu – *„Bayreuth"* – „Muzica" (Revista Uniunii Compozitorilor), februarie 1974, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

Am părăsit în trei rânduri festivalurile din acest oraş al păcii lui Wagner (în 1973, 1976 şi 1980) cu sentimentul unei împliniri sufleteşti stimulatoare. Dar călătorul mai poate întâlni pe întinsul german şi alte mici sau mari oraşe în care s-au păstrat cu adevărată evlavie urmele trecerii prin viaţă a acestui compozitor ce a avut îndrăzneala să învingă formalismul şi conservatorismul ce dăinuia pe atunci în creaţia celui mai popular dintre genuri. Printre acestea figurează şi Eisenach, un orăşel al Thuringiei străjuit de urmele castelului Wartburg a cărui faimă muzicală – cucerită de pe vremea întrecerilor dintre maeştrii cântăreţi medievali – a continuat să cucerească prestigiu datorită faptului că s-a numărat printre tribunele de la care Luther şi-a propovăduit *Reforma* şi de a fi fost leagăn al copilăriei lui Johann Sebastian Bach. Acolo a reuşit să întocmească austriacul N. Osterlein (către sfârşitul secolului al XIX-lea) un „Muzeu Wagner" cu piese inserate într-un catalog cu desfăşurare pe patru volume ce cuprindeau zece mii două sute de lucrări pe subiectul Wagner. Desigur că în decursul secolului ce a urmat numărul unor asemenea titluri s-a îmbogăţit şi a câştigat în valoare în ceea ce priveşte obiectivitatea şi fondul ideilor cuprinse, datorită concursului mereu împrospătat de către personalităţi artistice şi culturale venite din lumea întreagă pentru a colabora la prestigioasele festivaluri bayreuthiene.

Privind în urmă prin neîntrerupta cernere a secolelor, s-ar părea că după meteorica şi sublima trecere prin viaţa a lui Franz Schubert (născut în 1797), primii ani ai următorului veac au fost hărăziţi să dăruiască lumii pe cei mai iluştri dintre creatorii afirmaţi în învolburata eră a romantismului muzical. Pentru că după anul 1803 (în care s-a născut Berlioz), apoi după anul 1810 (al generaţiei lui Schumann şi Chopin) şi 1811 (al naşterii lui Liszt), a urmat anul 1813 care ne-a dăruit pe Wagner şi pe Verdi[1], amândoi ilustrând cu geniu (şi aproape în exclusivitate) acelaşi gen muzical (opera), absent (sau nereprezentativ) în creaţia primilor romantici. Să fi fost, oare, o compensaţie divină în vederea unei căi noi ce trebuia să fie deschisă urmaşilor lor din viitorul secol?

Aşa cum se ştie, aceşti doi aştri ai genului muzical dramatic nu s-au căutat şi nu s-au întâlnit niciodată. Desigur că la distanţa care s-a menţinut până la sfârşitul vieţii lor a contribuit în mare măsură şi atitudinea celor două tabere de adepţi admiratori fanatici ai lor (ca şi în cazul relaţiei Wagner-Brahms), dar trecerea vremii a impus (în ambele cazuri) apropierea valorică şi istorică a celor două contribuţii în ceea ce priveşte îmbogăţirea substanţei muzicale şi a limbajului ei. O impresionantă mărturie în acest sens rămân cele două busturi – ale lui Wagner şi Verdi – plasate la intrarea în grădina publică din Veneţia, la capătul drumului de pe ţărmul celor „Şapte martiri", unde se organizează anual sărbătorirea lor, ca unii ce au fost cei mai de seamă reprezentanţi ai muzicienilor ce au ilustrat în dramele lor muzicale zbuciumata epocă romantică în care au trăit şi au creat.

[1] Ordinea în care figurează în text cei doi compozitori a urmărit criteriul istoric (ca dată a naşterii şi ca durabilitate a vieţii lor).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Abbiati, Franco	*Storia della Musica*	Milano, 1946
Abbiati, Franco	*Giuseppe Verdi* (4 vol.)	Milano, 1959
Acton, Harold	*The last Bourbons of Naples* (1825–1851)	London, 1961
Adorno, Th. W.	*Versuche über Wagner*	Frankfurt, 1952
Alberti, A.	*Verdi*	Viena, 1931
Amore, Antonino	*Vicenzo Bellini: Vita, studi e ricerche*	Catania 1894
Arbore, A.I.	*Interpretul Teatrului Liric* Ed. Muzicală,	Bucureşti, 1983
Barbiera, Rafaello	*L'opera di Donizetti nell èra romantica*	Bergamo, 1948
Barblan, Guglielmo	*Donizetti nel passato e nel presente* (in Rev. Musicale italiana, Iuli-Dezember)	Milano, 1948
Barthon, Luise	*La vie ardente de Wagner*	Paris, 1925
Bălan, George	*Eu, Richard Wagner* Ed. Tineretului,	Bucureşti, 1966
Bekker, Paul	*Richard Wagner, das Leben im Werk*	Stuttgart, 1924
Bekker, Paul	*Das Operntheater*	Leipzig, 1931
Bellaigue, C.	*Ch: Gounod*	Paris, 1910
Bonaventura, A.	*Verdi*	Paris, 1923
Bonneret, J.	*Camille Saint-Saëns, Sa vie et son oevre*	Paris, 1922
Bossi, Lea	*Donizetti*	Brescia, 1956
Bouvet, C	*Spontini*	Paris, 1930
Brockway, Wallace and Weinsstock, Herbert	*The World of Opera*	New York, 1962
Brumaru, Ada	*Romantismul în muzică* (2 vol.) Ed. Muzicală,	Bucureşti, 1962
Brumaru, Ada	*Jocul performanţelor* Ed. Eminescu,	Bucureşti, 1976
Bruneau, A.	*Massenet*	Paris, 1915
Cambi, Luisa	*Bellini, la vita, epistolario* (2 vol.)	Milano, 1934
Capel, Richard	*Opéra*	London, 1930

Weber, Carl Maria (von) 6, 15, 25, 49, 50, 201, 255, **257-281**, 285-287, 289, 293, 295-297, 303, 305, 307, 308, 312, 322, 330, 392, 395, 401
Weber, Franz Edmond (von) 259
Weber, Fridolin Fritz (von) 259
Weber, Max Maria 261, 271, 272, 281
Weingartner, Felix 278
Weinlich, Theodor 298, 299, 301
Weinstock, Herbert 84
Werner, H. 119, 276
Wesendonck, Mathilde 213, 215, 344, 349, 353, 355, 359, 372-374
Wittgenstein (contesă) 332
Wolzogen, Hanz (von) 125, 145, 312, 321

Z

Zancla, Pablo 81
Zelter, Carl Friedrich 29, 264, 287
Zimmermann, Anna 202, 223
Zimmermann, Pierre 223
Zingarelli, Niccolo 55-57, 60, 61, 66, 82

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE CREAŢII

A

Abu Hassan (Weber) 263, 265
Acelson şi Salvini (Bellini) 55
Actori şi cântăreţi (Wagner) 334
Adelina (Donizetti) 92
Africana (Meyerbeer) 15, 16
Agnes von Hohenstaufen (Spontini) 14
Agnus Dei (Gounod) 201
Aida (Verdi) 99, 110, 128, 136, 146, 150, 153, **166-173**, 174, 180, 195
Alessandro Stradella (Flotow) 289
Ali Pascha von Janina (Lorzing) 286
Almaviva ossia l'inutile precauzione (Rossini) 32
Alzira (Verdi) 119, 120
Ambassadrice (l') (Auber) 17
Âme en peine (l') (Flotoni) 289
Amintiri (Mazzini) 83
Amintiri din Ismailia (S. Saëns) 235
Amintiri din Roma (Bizet) 223, 227
Amintiri (Florimo) 56
Amurgul zeilor (Wagner) 335-337, **348-352**, 386, 392, 393
Ancétre (l') (S. Saëns) 38, 238
Andreas Hofer (Lorzing) 286
Andromaca (Racine) 37
Anna Bolena (Donizetti) 83, 84
Arabien, mein Heimatland! (Weber) 279
Arleziana (Bizet) 224, 227, 230
Armida (Rossini) 37
Aroldo (Verdi) 150
Arta şi Revoluţia (Wagner) 332
Arta dirijorului (Wagner) 334, 374
Ascanio (S. Saëns) 238
Assedio di Calais (l') (Donizetti) 89
Asediul Corintului (Rossini) 42
Asediul Harlemului (Rossini) 125
Attila (Verdi) 119, 125, 127
Aubigne (Marschner) 285
Augurio felice (l') (Rossini) 48
Aureliano in Palmira (Rossini) 30, 31
Aurul Rhinului (Wagner) 327, 335-337, 340, **345-346**, 349, 392
Ave Maria (Donizetti) 98, 193
Ave Maria (Gounod) 215

B

Bacchus (Massenet) 246
Bal mascat (Verdi) **153-158**
Balada Sentei (Wagner) 312
Barbă albastră (Offenbach) 243
Barbares (S. Saëns) (les) 238
Bardo (il) (Rossini) 48
Bărbierul din Sevilla (Rossini) 27, 29, 30, **31-36**, 37, 38, 49, 66, 92, 93, 106, 185, 257
Bătălia de la Legnano (Verdi) **125-126**, 127
Beatrice di Tenda (Bellini) 66-68, 73
Belle Lurette (la) (Offenbach) 233
Belisario (Donizetti) 89, 99
Bergère chatelaine (la) (Meyerbeer) 16

Betly, ossia La Campanna svizzera (Donizetti) 89
Bianca e Fernando (Bellini) 56-58, 60
Bohémiennes (les) (Halévy)18
Boris Godunov (Mussorgski) 165
Bourgeois gentilhomme (le) (Gounod) 202
Brahdenburger Tor (das) (Meyerbeer) 15

C

Cambiale di matrimonio (La) (Rossini) 26, 36
Cantata funebră (Wagner) 322
Capriciul eroic (S. Saëns) 235
Capriciu pe arii daneze şi ruse (S. Saëns) 236
Capriciul arab (S. Saëns) 235
Capuleţii şi Montechii (Bellini) 60, **66-68**
Carmen (Bizet) **225-233**, 234, 241, 242, 251, 371
Casanova (Lorzing) 286
Căsătoria secretă (Cimarosa) 26
Casta diva (Bellini) 64
Catarina Carnaro (Donizetti) 96, 99
Cântec de război (Weber) 265
Cântec la mormântul lui Weber (Wagner) 322
Cântecul de pahar (Weber) 271
Cântecul soldatului din Alcada (Bizet) 231
Cântecul funebru (Rossini) 48
Călătorie la Reims (Rossini) 41, 42
Cenuşăreasa (Rossini) 38
Cenuşăreasa, (Massenet) 246, 249, 250
Cid (le) (Corneille) 246, 250
Cheval de bronze (le) (Auber) 17
Cinci lieduri pentru soprană şi pian (Wagner) 372
Cirus în Babilonia (Rossini) 27, 48, 257
Coţofana hoaţă (Rossini) 40
Colère de Samson (la) (Vigny) 238
Concert pentru pian (în mi bemol major) (Weber) 265
Concert pentru vioară şi orchestră (Weber) 218
Concertino pentru corn englez şi orchestră (Donizetti) 98
Concert à la Cour (le) (Auber) 17
Concertstück (Weber) 272
Concertul pentru pian şi orchestră în do major (Weber) 264
Concertul nr. 1 pentru vioară şi orchestră (Weber) 218
Concertul pentru clarinet şi orchestră nr. 1 (Weber) 264
Concertul pentru clarinet şi orchestră nr. 2 (Weber) 264
Concertul rus (Lalo) 218
Conte d'Essex (il) (Donizetti) 90
Coppelia (Delibes) 220
Coriolan (Beethóven) 299
Corsarul (Verdi) 124, 127
Corul cununei (Weber) 296
Corul vânătorilor (Weber) 296
Corsaire (le) (Adam) 18, 41
Cristofor Columb (Donizetti) 97
Cristofor Columb (Wagner) 303, 307
Crociato in Egitto (il) (Meyerbeer) 15, 42
Cununa fecioarei (Weber) 271
Cuvânt către prieteni (Wagner) 333
Cvartetul de coarde în mi minor (Verdi) 108, 173
Cvintetul cu clarinet (Weber) 266

D

Dama cu camelii (Dumas-fiul) 139, 140
Dans macabru (S. Saëns) 236, 237
Dansul saboţilor (Lorzing) 287
De profundis (Halévy) 17
Demetrio e Polibio (Rossini) 26, 27, 29, 48
Despre arta şi politica germană (Wagner) 334
Despre critica muzicală (Wagner) 334
Despre folosirea muzicii în dramă (Wagner) 334
Despre menirea operei (Wagner) 334
Diamants de la couronne (les) (Auber) 17
Didone abandonata (Rossini) 48
Dieu de la Bayadère (le) (Auber) 17
Dies irae (Gounod) 202
Dillettante d'Avignon (la) (Halévy) 18
Dinorah (Meyerbeer) 15
Divertisment pentru orchestră simfonică (Lalo) 217
Divo spirito (Donizetti) 99
Djamileh (Bizet) 225

Scanned with OKEN Scanner

Doamna lacului (Rossini) 38, 50
Docteur Miracle (Bizet) 223
Dom Sébastien, roi de Portugal (Donizetti) 96, 99
Domine Deus (Donizetti) 98
Domino noir (le) (Auber) 17
Domnul Croche antidiletant (Debussy) 241, 393
Don Carlos (Verdi) 150, **159-166**, 167, 171, 172, 183, 211
Don César de Bazan (Massenet) 246
Don Giovanni (Mozart) 12, 201, 244, 265, 298, 305
Don Pasquale (Donizetti) 53, 92, **93-96**, 98
Don Quichotte (Massenet) 246
Don Quijote (Donizetti) 85
Don Rodrigo (Bizet) 225
Donna del Lago (la) (Rossini) 37, 38
Dragoste interzisă (Wagner) **302-303**, 306, 308, 320, 327, 365, 389
Drei Pintos (Weber) 267
Dui Foscari (i) (Verdi) 118

E

Eccelsa gara (Spontini) 13
Eduardo e Cristina (Rossini) 38
Egle ed Irene (Rossini) 48
Egmont (Beethoven) 297
Elisabeta, regina Angliei (Rossini) 31, 37
Elixirul dragostei (Donizetti) 84, 85, **88-89**, 90, 91, 95
Enrico di Borgogna (Donizetti) 81, 84
Enrico II d'Inghilterra (Otto Nicolai) 288
Equivoco stravagante (Rossini) 27
Ermione (Rossini) 37
Ernani (Verdi) **115-118**, 119, 124, 127
Erreur d'un moment (l') (Auber) 16
Etienne Marcel (S. Saëns) 238
Études philosophiques (Balzac) 43
Etoile du Nord (Meyerbeer) 15
Euryanthe (Weber) **272-276**, 277, 278, 280

F

Falstaff (Verdi) 92, 128, 145, 146, 153, 157, 159, 167, 171, 181, **184-192**, 195, 288
Fantezia pentru violoncel şi orchestră (Massenet) 236, 246
Fantezia pentru vioară şi harpă (Massenet) 236
Faust (Gounod) 203, 204, **205-211**, 212, 213, 215
Favorita (Donizetti) 53, 91
Feen (die) (Wagner) 302
Feldlager in Schlesien (ein) (Meyerbeer) 15
Fernand Cortez (Spontini) 13, 14, 265, 305
Fidelio (Beethoven) 13, 257, 265, 272, 299, 300
Fiica regimentului (Donizetti) 53, 91
Filtre (le) (Auber) 84
Flautul fermecat (Mozart) 12
Forţa destinului (Verdi) 64
Fra Diavolo (Rossini) 17
Frédégonde (Guiraud) 233, 238
Freischütz (Weber) 15, 201, 258, 260, 265, **267-272**, 273, 275, 277, 279, 281, 295, 296, 308, 399
Frumoasa Elena (Offenbach) 243
Frumoasa fată din Perth (Bizet) 224

G

Gemma di Vergy (Donizetti) 85, 86
Gérard de Nevers (Weber) 272
Gioconda (la) (Ponchielli) 195
Giovanna d'Arco (Verdi) (version Ioana d'Arc) 119, 120, 127, **147-150**
Giselle (Adam) 18, 90
Giulietta e Romeo (Zingarelli) 61
Gloria in excelsis (Donizetti) 98
Glorie lui Corneille (S. Saëns) 237
Grădinarul şi stăpânul (Delibes) 220
Guido et Ginerva (Halévy) 18

H

Hail California! (S. Saëns) 237
Hamlet (Thomas) 200, 209
Hans Heilig (Marschner) 285
Havanaise (S. Saëns) 236, 237
Heinrich IV (Marschener) 285
Hélène (S. Saëns) 238

Scanned with OKEN Scanner

Henry III (S. Saëns) 238
Herminie (Halévy) 17
Hérodiada (Massenet) 246
Himmelfahrt Christi (Lorzing) 287
Hoţii (Verdi) 124
Hughenoţii (Meyerbeer) 15, 16

I

Iarmarocul din Hamburg (Keiser) 12
Igea (Rossini) 48
Imn al păcii (S. Saëns) 237
Improvizaţii (S. Saëns) 235
Indiferentul (Weber) 266
Ingano felice (l') (Rossini) 27
In gloria Dei patris (Donizetti) 80
Inelul Nibelungilor (Wagner) 120, 293, 322, 327, 334, 336, 352, 364, 382, 387, 391
Ingano felice (l') (Rossini) 257
Infernul (Dante) 193
Inspirations viennoises (Donizetti) 97
Intrigă şi Iubire (Schiller) 126
Introducere şi Rondo capriccioso (S. Saëns) 236, 237
Invitaţia la vals (Weber) 267, 281
Ioana d' Arc (Verdi) 119, 120, 127
Iphygenia in Aulida (Gluck) 308
Isus din Nazaret (Wagner) 332
Italianca în Alger (Rossini) 29, 37, 38, 50, 257
Ivan cel Groaznic (Bizet) 224

J

Jägersbraut (die) (Weber) 269
Jean de Nebille (Delibes) 223
Joseph (Méhul) 266, 305
Jubel-Kantate (Weber) 58, 267
Jubel-Ouverture (Weber) 267
Juive (la) (Halévy) 18

K

Kaiser Adolph von Nassau (Marschener) 285
Kampf und Sieg (Weber) 266
Klavier Phantasie (din Lucia di Lammermoor) (Liszt) 89
Klavierkonzert (Weber) 262

L

Lakmé (Delibes) 221, 223
Lalla Rookh (Spontini) 14
Lamento per la morte di Bellini (Donizetti) 89
Laudamus (Donizetti) 98
Laude alla vergine Maria (le) (Verdi) 193
Leoline (Flotow) 289
Leubald şi Adelaide (Wagner) 296, 297, 301
Linda de Chamounix (Donizetti) 53, 92
Lira şi harpa (S. Saëns) 237
Logodnica din Lammermoor (Walter Scott) 88
Lohengrin (Wagner) 182, 228, 275, 293, 296, 302, 322, **323-331**, 335-337, 340, 358-360, 362, 365, 366, 373, 376-378, 387, 389, 390, 392, 393, 397
Lombarzii (Verdi) 113, 114, 117, 125, 127
Lucia di Lammermoor (Donizetti) 53, 58, 84, **86-89**, 98, 99, 119, 123
Lucia Quadrille (Musard) 89
Lucrezia Borgia (Donizetti) 85, 86, 88
Luise Miller (Verdi) **126-127**, 133, 138, 150, 182, 183

M

Macbeth (Verdi) **120-124**, 125, 127, 175, 180, 192
Maçon (le) (Auber) 16
Mari battu (le) (Donizetti) 92
Mariage de Figaro (le) (Beaumarchais) 30, 34
Martyrs (les) (Donizetti) 90, 91
Maeştrii cântăreţi din Nürnberg (Wagner) 190, 251, 293, 322, 328, 336, **365-372**, 374, 376, 386, 391, 395, 397
Maitre Griffard (Delibes) 220
Manon Lescaut (Massenet) 17, **246-248**
Marşul funebru (Wagner) 352
Marele duo concertant pentru pian şi clarinet (Weber) (op. 48) 266

Scanned with OKEN Scanner

Margherita d'Angiu (Meyerbeer) 15
Maria di Rudenz (Donizetti) 89, 99
Maria Padella (Donizetti) 92, 99
Maria Stuart (Donizetti) 85, 86, 88, 89
Marie Stuart et Rizio (Gounod) 201
Marea simfonie în do major (Weber) 262
Marino Faliero (Donizetti) 85, 86, 88
Martha (Flotow) 289
Masnadieri (Donizetti) 97
Massimilla Doni (Donizetti) 43
Matinées musicales (Rossini) 97
Maurul din Veneţia (Cintio) 176
Măsură pentru măsură (Shakespeare) 302
Médecin malgré lui (le) (Molière) 209
Méditation (Massenet) 249
Méduse (la) (Flotow) 289
Mefistofeles (Boito) 175, 195, 205
Mein Leben (Wagner) 294
Melancolicul (Weber) 266
Melodii (S. Saëns) 237
Messa da Requiem (Donizetti) 89
Messa da Requiem (S. Saëns) 237
Messa da Requiem (Verdi) 173
Messa la moartea Lordului Byron (Rossini) 41, 42
Messa solemnă (S. Saëns) 237
Messe d'orphéonistes (Gounod) 202
Micul prinţ (S. Éxupery) 329
Mignon (Thomas) 200, 209
Milton (Spontini) 13, 14, 240
Mireille (Gounod) **211-212**, 213, 215
Miserere (Donizetti) 98
Missa în si minor (Spontini) 14
Missa da Requiem (Donizetti) 98
Missa pentru voci bărbăteşti (Rossini) 48
Missa sancta (Weber) 267
Missa solemnă (Rossini) 48
Missa brevis (Gounod) 202
Missa Solemnis (Beethoven) 298
Moartea lui Siegfried (Wagner) 334-336, 349, 352
Mohamed al doilea (Rossini) 42
Moise în Egipt (Rossini) 37, 38, 43, 45, 46, 48, 50
Mors et Vita (Gounod) 215
Motete (S. Saëns) 237
Muta din Portici (Auber) **16-17**, 305
Muzicienii din orchestră (Delibes) 220

N

Nabucodonosor (Verdi) 14, **109-113**, 117, 127, 194, 196
Namouna (Lalo) 219, 220, 233
Nevestele vesele din Windsor (Otto Nicolai) **184-199**, 288
Norma (Bellini) **63-66**, 68, 72, 305
None sanglante (la) (Gounod) 202, 209
Nunta (Wagner) 301, 389
Nunta lui Figaro (Mozart) 12, 33, 265
Nunta lui Prometeu (S. Saëns) 237
Nunta lui Thetis şi Peleus (Cavalli) 11

O

O zi de domnie (Verdi) 108, 112, 119, 184
Obéron (Weber) 264, **276-280**, 281, 297
Oberto, conte di San Bonifacio (Verdi) 107, 108
Odoardo e Gildippe (Otto Nicolai) 288
Olandezul zburător, 211, 241, **308-314**, 315, 316, 318-323, 325, 327-329, 340, 353, 357, 360, 362, 365, 366, 371, 373, 376, 387, 389, 390, 392, 393
Olimpiade (l') (Donizetti) 80
Olympie (Spontini) 14
Omagiul lui Lord Byron (Rossini) 48
Ombre, (l') (Flotow) 289
Opera şi drama (Wagner) 333
Opera de artă a viitorului (Wagner) 333
Orfeu în infern (Offenbach) 243
Othello ossia il Moro di Venezia (Rossini) 37
Othello (Verdi) 128, 146, 153, 167, 171, **174-183**, 185, 192, 195, 201, 241, 257
Overtura Chinesa (Weber) 261

P

Paiaţe (Leoncavallo) 371
Pallas-Athena (S. Saëns) 237
Pardon de Ploërmel (le) (Meyerbeer) 15
Parisina (Donizetti) 85, 86, 88
Parsifal (Wagner) 135, 294, 322, 323, 326, 344, 365, **377-388**, 391-395, 397
Parzifal (Wofgang von Eschenbach) 316, 323
Pastorala (Beethoven) 218

Scanned with OKEN Scanner

Pastori (I) (Rossini) 48
Pater noster (Verdi) 174, 193
Patria (Bizet) 227
Pelerinii de la Mecca (Gluck) 263
Pelléas et Mélisande (Debussy) 251
Pensa alla patria (Rossini) 30
Pescuitorii de perle (Bizet) 224, 225, 242
Petru cel Mare, ţarul Rusiei (Donizetti) 81
Pigmalione (il) (Donizetti) 80
Phaeton (S. Saëns) 236
Phelimen et Baucis (Gounod) 211
Phryne (S. Saëns) 238
Pia de' Tolomei (Donizetti) 89, 99
Piatra de încercare (Rossini) 27-29
Pierre et Catherine (Adam) 18
Piesă de concert (S. Saëns) 236
Piesă de concert şi Havanaise (S. Saëns) 237
Piratul (Bellini) **57-60**, 61, 66, 68
Pole und sein Kind (der) (Lorzing) 286
Poliuto (Donizetti) 82, 89, 90
Pollaca brillante (Weber) 267
Poloneza (S. Saëns) 235
Poliţa căsătoriei (Rossini) 26, 36
Polonaise (la grande) (Weber) 262
Polonezul şi copilul său (Lorzing) 287
Polonia (Wagner) 300
Potopul (S. Saëns) 237
Povestirile lui Hoffmann (Offenbach) 223, 233, **244-245**
Preludii (S. Saëns) 235
Preludiu la opera Lohengrin (Wagner) 328
Prezioza (Weber) 267
Prietenul meu Pierrot (Delibes) 220
Primul sunet (Weber) 262
Prin păduri, prin câmpii (Weber) 269, 271
Princesse Jaune (la) (S. Saëns) 238
Profetul (Meyerbeer) 15, 16
Proscrisul (Otto Nicolai)
Proserpine (Bellini) 238
Psalm (Halévy) 17
Puritanii (Bellini) 57, 62, **69-74**, 86, 96
Puterea destinului (Verdi) 150, **158-159**, 171
Pygmalion (Halévy) 18

Q

Quatro pezzi sacri (Verdi) 193
Qui tollis (Donizetti) 98

R

Rapsodia norvegiană (Lalo) 218
Răpirea din Serail (Mozart) 12, 263
Răscoala ţărănească (Lalo) 219
Recunoştinţa (Rossini) 37, 40, 48
Regele Lear (Verdi) 147, 150, 175, 180
Regele Ys-ului (Lalo) 218
Regina (Lorzing) 287
Regina din Saba (Gounod) 211
Reine de Cypre (la) 18
Requiem (Verdi) 174, 202, 246
Requiem (Mozart) 280
Requiem german (Brahms) 359
Revenirea primăverii (Donizetti) 97
Ricciardo e Zoraide (Rossini) 37
Riconoscenza (la) (Rossini) 37, 40, 48
Rienzi (Wagner) 175, 299, 303, 305-307, 309, 312-315, 322, 327, 334, 365, 389, 391, 395
Rigoletto (Verdi) 16, 86, 99, 108, 115, 123, 124, 126, **128-134**, 135, 136, 138, 139, 143, 150, 153, 159, 164, 183, 191, 192, 194, 222, 241
Robert diavolul (Meyerbeer) 15, 301
Roberto Devereux, ossia Il Conte d'Essex (Donizetti) 89, 90, 98, 99
Roi l'a dit (le) (Delibes) 223
Roi s' amuse (le) (V. Hugo) 128, 129
Romanţa pentru corn şi orchestră (S. Saëns) 236
Romanza Siciliana (Weber) 261
Rome (Massenet) 250
Romeo şi Julietta (Gounod) **212-213**, 214, 215
Romilda e Constanza (Meyerbeer) 15
Rondo brillant (Weber) 267
Rule Britania (Wagner) 303
Ruy Blas (Massenet) 246

S

Sacra allenza (la) – (Rossini) 48
Saga (ciclu de legende) 345
Salve regina (Bellini) 54
Samson şi Dalila (S. Saëns) **238-241**, 242
Sancia di Castiglia (Donizetti) 85
Sapho (Massenet) 246
Scala di seta (la) – (Rossini) 27

Scanned with OKEN Scanner

Scènes dramatiques (Massenet) 246
Scènes hongroises (Massenet) 246
Scènes napolitaines (Massenet) 246
Scènes pittoresques (Massenet) 246
Scenen aus Mozarts Leben (Lorzing) 286
Scènes de feerie (Massenet) 246
Semiramida (Rossini) 37, 40, 55
Semiramide riconosciuta (Meyerbeer) 15
Serva padrona (la) (Pergolesi) 12, 16,
Si j'etais roi (Adam) 18, 41
Siegfried (Wagner) 335, 336, **343-348**, 350, 351, 353, 374, 376, 392, 393
Sigismondo (Rossini) 30
Silvana (Weber) 262, 263, 265, 266
Simfonia în do major (Wagner) 300
Simfonia a IX-a (Beethoven) 201, 208, 298, 322
Simfonia a treia în do minor (S. Saëns) 236, 237
Simfonia fantastică (Berlioz) 201, 228, 234
Simfonia spaniolă (Lalo) 218, 219, 229
Simon Boccanegra (Verdi) **151-153**, 158, 171, 175
Sind es Schmerzen, sind es Freuden? (Weber) 266
Six pièces a quatre mains (Weber) 262
Soirées musicales (Rossini) 47
Soli Deo gratia (Weber) 271, 273
Somnambula (Bellini) 62, **66-68**
Sonata în la bemol major (Weber) 266
Sonata în re minor (Weber) 266
Sonata lunii (Beethoven) 60
Sonate pentru pian şi vioară (Weber) 263
Sonata pentru pian în do major (Weber) 264
Sonata pentru pian în mi bemol major (Wagner) 359
Stabat Mater dolorosa (Rossini) 48
Statul şi Religia (Wagner) 333
Stiffelio (Verdi) 127, 150
Străina (Bellini) 60, 66-68
Studiul asupra lui Beethoven (Wagner) 334
Suferinţele tânărului Werther (Massenet) 249
Suite parnassiene (Massenet) 246
Suitele teatrale (Massenet) 246
Sylvia (Delibes) 220

T

Tancred (Rossini) 5, **28-29**, 50, 257
Tannhäuser, 293, **315-321**, 322, 323, 327, 331, 332, 336, 340, 358-360, 362, 364, 366, 373, 377, 378, 387, 389, 390, 392, 393, 397
Tantum ergo (Bellini) 54
Tartuffe (Molière) 184
Tâmplarul din Lavonia (Donizetti) 81
Târgul din Leipzig (Keiser) 12
Te Deum (Verdi) 193
Te Deum (Gounod) 202, 215
Temperamente (Weber) 266
Tentation (Halévy) 18
Teti e Peleo (Rossini) 48
Timbre d'argent (le) (S. Saëns) 238
Thaïs (Massenet) 246, 249, 250
Thème original, varié pour le pianoforte (Weber) 261
Thérèse (Massenet) 246, 250
Tinereţea lui Hercule (S. Saëns) 236
Torquato Tasso (Donizetti) 99
Traviata (Verdi) 86, 114, 115, 123, 128, 134, **138-146**, 150, 153, 159, 163, 165, 183, 191, 192, 194, 226, 231, 247, 251
Trio pentru pian, flaut şi violoncel (Weber) 267
Tristan şi Isolda, 85, 165, 175, 293, 321, 336, 341, 345, 348, **352-364**, 365, 368, 370-374, 376, 384-388, 391, 392, 397
Trubadurul (Verdi) 114, 123, 128, **134-138**, 139, 146, 158, 159, 164, 171, 191, 194
Turcul în Italia (Rossini) 37, 257

Ţ

Ţar şi teslar (Lorzing) 286, 287

U

Ulyse (Gounod) 202
Umpleţi paharele (Weber) 265
Un giorno di regno (Verdi) 108
Una follia (Donizetti) 81
Una furtiva lagrima (Donizetti) 85
Undine (Lorzing) 286, 287

Scanned with OKEN Scanner

Uvertură de concert (Massenet) 246
Uvertura în re minor (Wagner) 299
Uvertura în si bemol major (Wagner) 305

V

Variationen für Violoncello und Orchester (Weber) 262
Valse brillante (Cramer) 96
Valsul ţărănesc (Weber) 269
Vampirul (Marschener) 301
Variaţiunile Goldenberg (J. S. Bach) 80
Variaţiunile pe un cântec norvegian pentru pian şi vioară (Weber) 263
Vasul fantomă (Wagner) 358
Vârtelniţa Omfaliei (S. Saëns) 236
Vecerniile siciliene (Verdi) **147-150**, 153, 171
Vero omagio (il) (Rossini) 48
Vestala (Spontini) 14
Volkslieder (Weber) 266
Von der Meistersinger holdseligen Kunst (Wagenseil) 366

W

Waldmädchen (das) (Weber) 260, 263
Walkyria (Wagner) 334-336, 337, **340-343**, 344, 345, 348, 350, 392, 393
Weihnachtsabend (der) (Lorzing) 286
Werther (Massenet) 246, 249, 250
Wildschutz (der) (Lorzing) 287
Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe) 200
Wilhelm Tell (Rossini) 5, **43-46**, 48, 49, 50, 61, 79, 86, 195, 233

Z

Zaira (Bellini) 60, 61
Zânele (Wagner) 306, 327, 389
Zelmira (Rossini) 37
Zingara (la) 82
Zoraida di Granata (Donizetti) 81, 84, 85
Zwei Episoden aus Lenaus „Faust“ (Liszt) 204

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvânt înainte 5
INTRODUCERE ÎN OPERA ROMANTICĂ 9
Scurtă privire în urmă 11

PARTEA I

OPERA ITALIANĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Cap. 1. Gioacchino Rossini 23
Cap. 2. Vincenzo Bellini 51
Cap. 3. Gaetano Donizetti 77
Cap. 4. Giuseppe Verdi 101

PARTEA A II-A

OPERA FRANCEZĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA
Ambroise Thomas 199
Charles Gounod 200
Edouard Lalo 217
Léo Delibes 220
Georges Bizet 223
Camille Saint-Saëns 234
Jacques Offenbach 243
Jules Massenet 245

PARTEA A III-A

OPERA NAŢIONALĂ GERMANĂ
Cap. 1. Carl Maria von Weber 255
Cap. 2. Opera postweberiană 283
Cap. 3. Richard Wagner 291

Bibliografie 399
Indice de nume 403
Indice de creaţii 410

Scanned with OKEN Scanner

Tehnoredactor: MIRCEA TĂTAR

Bun de tipar: 06.XII.2002
Apărut: 2002
Coli de tipar: 26,25

Tiparul executat la
PUBLI-PLAST
Str. Vulturilor nr. 31, Bucureşti
Tel./Fax: 326.01.79

Scanned with OKEN Scanner

Sunt oameni care răspund la nedreptăţi doar prin munca lor dârză şi pasionată, singura armă ce lasă o binecuvântată urmă a trecerii lor prin viaţă. Cine este Ioana Ştefănescu?! mă întreba de curând un fost student de-al meu. Un slujitor al muzicii ce face parte din aristocraţia generaţiei de intelectuali care a aparţinut valului de întunecime ce a umbrit timp de jumătate de secol istoria culturii noastre. Recunoaşterea meritelor sale a început la Bayreuth, în vara anului 1973, când a ţinut cursuri tinerilor veniţi din lumea întreagă pentru a asista la festivalul anual „Wagner". Era anul în care D-sa încheiase cu notă maximă anii de doctorantură la Conservatorul din Cluj-Napoca, încununaţi cu o diplomă pe care autorităţile de la Bucureşti i-au acordat-o după trecerea a doi ani. Au urmat şi dovezile de preţuire venite de la *Brahmsgesellschaft* din Baden-Baden, în a cărui ambianţă a fost an de an invitată pentru a participa la evenimente muzicale, sau pentru a se documenta în activitatea sa muzicologică în liniştea ce domneşte la vila-muzeu de la poalele Pădurii Negre *(Brahmshaus)*.

Publicarea acestui ciclu de volume este un eveniment în actuala noastră activitate editorială, dat fiind că până acum nu avem în româneşte *O istorie a muzicii universale* de probitatea ştiinţifică şi de ţinuta spirituală a vastei lucrări scrise de dr. Ioana Ştefănescu.

„În exilul muncii învăţăm ce e răbdarea şi – prin aceasta – ce este puterea, care, la rândul ei, ne dăruie eterna tinereţe izvorâtă din entuziasm", sunt cuvinte desprinse din autobiografia lui Wagner, care par a fi o răsplată dată autoarei acestei cărţi despre istoria operei romantice.

Prof. GEORGE PASCU

Scanned with OKEN Scanner